



gestualités

COLLABORATEURS Edmond COUCHOT Michèle FEBVRE Claudia JESCHKE Tadeusz KOWZAN
Dominique LAFON Johanne LAMOUREUX Patrice PAVIS Freddie ROKEM Eli ROZIK
Marie-Hélène TRAMUS Dan URIAN Rodrigue VILLENEUVE

Études critiques Jan BAETENS Manon REGIMBALD ICONOGRAPHIE Yves DUBÉ

En collaboration avec la revue **ASSAPH**

PROTÉE est publiée trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directrice : Francine BELLE-ISLE. Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL. Assistant à l'administration et à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE. Conseiller à l'informatique : Jacques-B. BOUCHARD. Responsables du présent numéro : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve. Page couverture : Le Système magistère, mise en scène : Yves Dubé, production : Opéra-Fête, photo : Yves Dubé.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Jean-Marcel LÉARD, Université de Sherbrooke
Richard SAINT-GELAIS, University of Western Ontario
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Éric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Télug
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus. Les résumés anglais sont révisés par Lori Morris.

ABONNEMENT (3 numéros/année)
TPS et TVQ incluses pour la vente au Canada

INDIVIDUEL

Canada : 28,89\$ (13,86\$ pour les étudiants)
États-Unis : 30\$
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34,67\$
États-Unis : 40\$
Autres pays : 45\$

Mode de PAIEMENT :

Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

CHAQUE NUMÉRO

Canada : 11,55\$ (5,78\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 12\$
Autres pays : 13\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, tél.: (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication) et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

ISSN-0300-3523

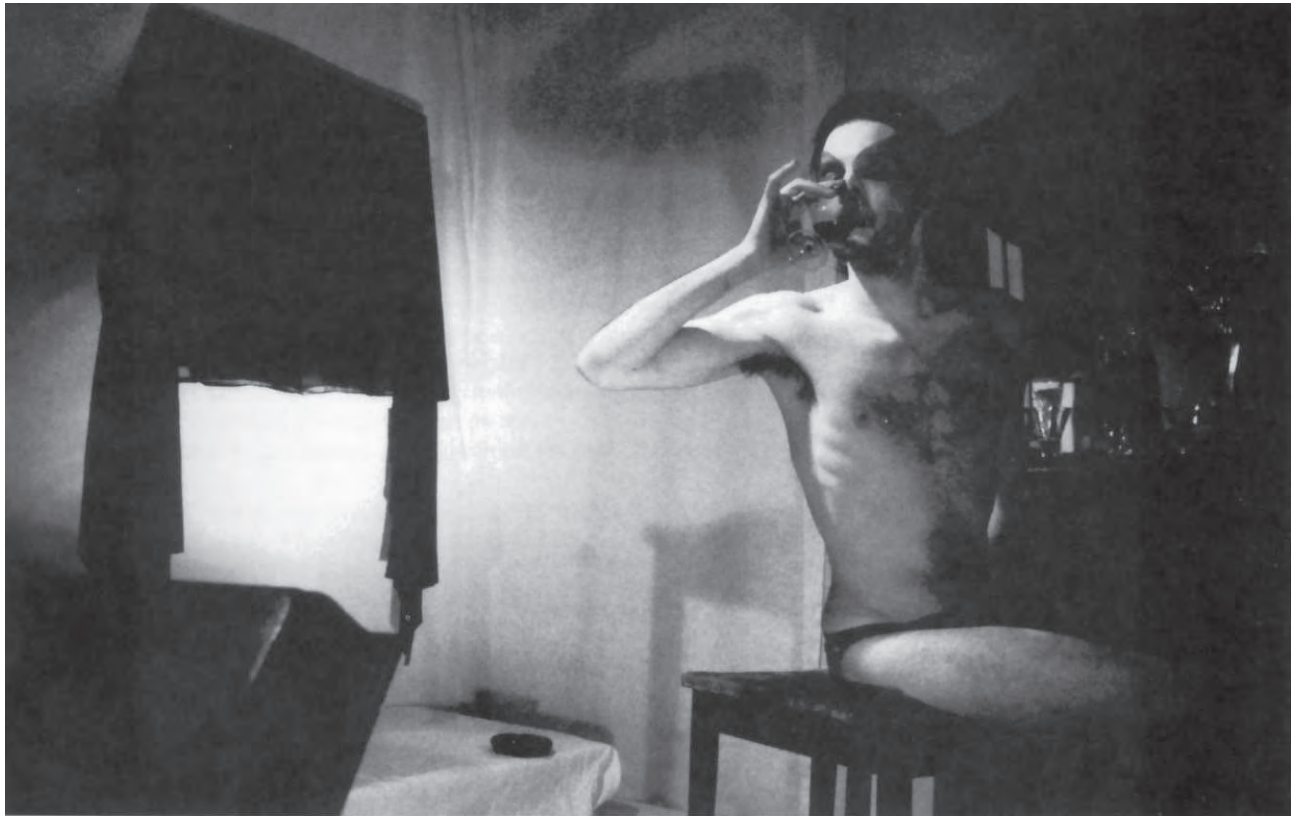
Ce dossier a été préparé sous la responsabilité
de Patrice Pavis et de Rodrigue Villeneuve

gestualités

<i>Curieux métier</i> / R.V.	6
<i>Présentation du dossier</i> / Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve	7
Les gestes métaphoriques de la main au théâtre / Eli Rozik	8
Le corps représenté. <i>Les stratégies de la dramaturgie et de la chorégraphie dans la danse</i> / Claudia Jeschke	20
Quand la danse fait théâtre. <i>Jouer avec la représentation</i> / Michèle Febvre	29
Le geste et le calcul / Edmond Couchot et Marie-Hélène Tramus	40
Nature ou (contre)façon? <i>Le geste dans le texte moliéresque</i> / Dominique Lafon	45
Le jeu de l'acteur : « <i>explications de gestes</i> » ou <i>vectorisation du désir</i> ? / Patrice Pavis	56
Les gestes en art dramatique et au théâtre. <i>Le motif de l'agenouillement dans Le Roi Lear</i> / Dan Urian	69
Babillage en Laconie : <i>Diderot et le geste du Lycurgue blessé</i> / Johanne Lamoureux	78
La concordance du corps et du sens / Rodrigue Villeneuve	86
Comment éterniser le geste et le mouvement scénique / Tadeusz Kowzan	96
Un ange en marche : <i>de la fonction «représentative» du corps humain</i> / Freddie Rokem	102
ÉTUDES CRITIQUES	
Portrait d'un autoportrait <i>(Autour de l'autoportrait, installation de Denyse Gérin)</i> / Manon Regimbald	112
La collection telle quelle : «L'Imaginaire», n° 259 <i>(Jaune bleu blanc de Valéry Larbaud)</i> / Jan Baetens	118



L'HISTOIRE DE L'OIE (1993), MISE EN SCÈNE DE DANIEL MEILLEUR, PRODUCTION : LES DEUX MONDES.



REQUIEM (1981), MISE EN SCÈNE DE PIERRE A. LAROQUE, PRODUCTION : OPÉRA-FÊTE.

CURIEUX MÉTIER



Yves Dubé pratique le «métier» de photographe de théâtre depuis plus de dix ans. Avec des fidélités à certaines compagnies, comme *Carbone 14*, avec des incursions – plus que des incursions – dans le monde de la danse. Peu de photographes pratiquent ce métier. Faut-il aussi être vidéaste, comme Yves Dubé, ou encore metteur en scène, comme il le fut? Non, bien sûr, même si ces pratiques différentes ont certainement contribué à former le regard qu'il jette sur les spectacles.

Curieux métier. C'est celui de montrer en ne voyant pas. Le plus mauvais spectateur de théâtre, en un sens, est le photographe de théâtre. Il n'a pas de place assignée, pas de liberté – celle qu'on a depuis son fauteuil –, pas de temps. Entre lui et le corps vivant des acteurs, la chaleur de la lumière, l'odeur du plateau, les limites incertaines de la scène, un appareil toujours. Il montre. Il verra après, véritable spectateur de ses seules photos.

Mais métier qui pour l'amateur de théâtre, ou le spécialiste, est infiniment précieux. Il garde les morts, à leur mieux : «ce sont bien eux», se dit-on toujours devant les images des bons photographes (et celles d'Yves Dubé, ici, provoquent inmanquablement cette réaction). On méprise un peu la ressemblance. Elle est pourtant au cœur de ce qui fait le retentissement émotionnel de la photographie. Chacun le sait, d'expérience. Et l'art du photographe est d'abord de ce côté. Si l'on voit si bien, si l'on reconnaît, c'est que lui voit autre chose, que seul dans ce cas-ci Yves Dubé pouvait voir.

Ce regard aveugle devient pour une part notre mémoire, responsabilité considérable quand on y pense bien. Et cela pas seulement par effraction, ou à cause du pouvoir d'inscription de l'image, mais parce qu'il rencontre ce qu'on avait cru éprouver ou comprendre et qu'on pourra dire grâce à lui. Le photographe de théâtre nous délivre ainsi des morts qu'il garde. R.V.

gestualités

Lorsque *Protée* nous a confié la direction de ce numéro sur le geste, certains éléments de son orientation nous sont apparus comme des évidences. Il devait être consacré au geste en art et concerner d'abord, mais non exclusivement, ce que nous pourrions appeler le geste de «performance» (théâtre et danse). Il devait chercher à rassembler des «études de cas», des analyses portant sur des spectacles ou des œuvres précises. Il lui fallait enfin viser une certaine forme de complémentarité entre les diverses contributions, pour produire, sinon une monographie sur le geste, du moins un ensemble cohérent et utile.

Comme toujours, ce programme ne fut qu'en partie respecté. Les numéros de revue ont leurs histoires. Parmi les nôtres, il en est une qui a constitué bien plus que ce qu'on pourrait appeler un heureux hasard. Nous avons appris, alors que nous commençons à travailler à ce numéro, que la revue d'études théâtrales de l'Université de Tel Aviv, *Assaph*, préparait de son côté un colloque et une parution sur le même thème. Nous avons pensé qu'il y avait là l'occasion d'une collaboration qui ne pouvait que profiter à nos lecteurs et aux chercheurs que nous voulions rassembler. *Protée* et *Assaph* se sont donc entendues pour enrichir leur numéro respectif de l'apport d'articles provenant de l'autre revue, étant bien clair que chacune conservait une entière liberté de choix et donc le respect de ses critères de sélection. C'est ainsi que ce numéro de *Protée* sur la gestualité rassemble de façon tout à fait exceptionnelle quatre articles (Kowzan, Rokem, Rozik et Urian) dont les trois derniers ont été traduits en français et proviennent du numéro qu'*Assaph* fait paraître en même temps que celui-ci. Par ailleurs quatre articles de nos collaborateurs (Febvre, Lafon, Pavis et Villeneuve), traduits en anglais, sont au sommaire d'*Assaph*. Il ne s'agit là, souhaitons-le, que d'une ouverture à laquelle *Protée* saura dans l'avenir trouver des prolongements tout aussi féconds.

Mais par delà cette heureuse initiative, peut-être y avait-il dans nos ambitions initiales une part de naïveté, ou du moins de trop grand espoir. Rien n'est plus difficile à attraper qu'un geste, fût-il soigneusement élaboré, puis répété, comme c'est le cas généralement en danse ou en théâtre. Rien n'est plus difficile à interpréter non plus. À quoi renvoie le corps en représentation? Au monde? Mais que faire de cette part du geste, tout aussi importante et parfois la seule, qui échappe au mimétique et semble appeler, davantage qu'une sémiotique, ce que d'aucuns nomment une énergétique? Par ailleurs, peut-être avons-nous encore fait comme si une sémiotique du théâtre ou de la danse existait?

Il faut donc prévenir le lecteur. La gestualité, ou mieux peut-être les gestualités, constituent un champ aux limites incertaines, soumis à tous les questionnements. Il est peu de collaborateurs qui ne se demandent ici quelles formes pourrait prendre une éventuelle «concordance du corps et du sens». Plusieurs le font, comme nous le souhaitons, à partir d'exemples précis (l'observation d'une mise en scène en train de se faire, les gestes de la main, les spectacles de Jean-Pierre Perreault ou de Pina Bausch, un motif récurrent dans les mises en scène du *Roi Lear*...), mais plus rares sont ceux qui s'attaquent à l'«explication de gestes» (ceux de de Funès, par exemple, dans une scène de l'*Avare*) et plus rares encore ceux qui ont recours aux outils ordinaires de la sémiotique.

Il s'agit là d'un portrait, plus diversifié que nous le pensions, de la recherche dans ce domaine. Certains croiront peut-être qu'elle balbutie. À tort. Elle refuse seulement le recours trop simple à des concepts qui se montrent incapables de prendre en compte certains aspects essentiels de l'acte théâtral. Elle cherche aussi comment résoudre cette question de l'éphémérité de son objet : comment fixer le geste, et à quel prix, dans le texte (les gestes de l'acteur Molière dans l'*Impromptu de Versailles* ou d'autres de ses pièces), dans un dessin de Cochin que veut corriger Diderot, dans divers systèmes de notation ou dans des images photographiques. Elle se demande aussi ce qu'il adviendra – ce qu'il advient – du geste créateur lui-même quand il rencontre, suivant des parcours qu'on n'ose à peine envisager, la technoscience et ses machines.

Il y a dans tout geste, disent ici même Couchot et Tramus, du signifier et du jouir. C'est bien, chacun à leur façon, ce que les collaborateurs de ce numéro savent et ont voulu considérer.

Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve

LES GESTES MÉTAPHORIQUES DE LA MAIN AU THÉÂTRE

Traduit de l'anglais par G r aldine Chatelard

ELI ROZIK

Le but principal de cet article est de déterminer si les gestes de la main sont porteurs d'un sens identifiable et s'ils témoignent d'une certaine redondance par rapport à d'autres formes de communication humaine. Nous suggérons qu'une interprétation possible de ces gestes se situe au plan métaphorique. Nous présentons d'abord des considérations théoriques sur la gestuelle de communication du corps humain et sa portée métaphorique, avant de passer à l'analyse des gestes de la main, plus particulièrement des «baguettes».

Fundamentally this article asks whether or not hand movements convey describable meaning, and whether or not they are redundant to other means of human communication. It suggests that one their possible types of meaning is metaphorical. The article opens with theoretical considerations with regard to body communication and metaphor and proceeds to analyse instances of hand gestures, particularly «batons».

INTRODUCTION

Les gestes de la main posent à la recherche sur le théâtre un fascinant probl  me : quel sens ont-ils pour le public, ou plut  t, comment celui-ci les décode-t-il? Deux affirmations, également acceptées par les spécialistes et les profanes, se contredisent en apparence : a) la plupart des gestes de la main sont effectués de façon inconsciente; entendons par là que l'individu les produit ou les reçoit sans être conscient de leur sens ou de la contribution qu'ils apportent au sens; b) la plupart de ces gestes sont conditionnés par des facteurs culturels; leur manifestation est circonscrite à des aires géo-culturelles et influencée par des facteurs sédentaires ou migratoires. Dans des contextes culturels variés, le même geste peut être porteur d'un sens diff rent, et des gestes différents porteurs d'un même sens¹. Il est, par conséquent, très difficile de comprendre comment un comportement inconscient peut être en même temps conditionné par des facteurs culturels. Alors même que l'on peut résoudre ce paradoxe en supposant un apprentissage subliminal de la gestuelle des mains, la question du sens de ces gestes reste posée.

Un deuxième probl  me, plus complexe, concerne le théâtre et les autres arts de la sc  ne, qui, en tant que moyens de communication iconiques, transmettent du sens en prenant l'apparence des ph nom  nes du réel; c'est ce qu'on nomme généralement «l'imitation». Les

signes iconiques jouent par nature sur deux plans : en plus du principe de similarité, et en vertu de ce même principe, ils préservent la fonction ou le sens de l'objet imité. Même le ph nom  ne, qui n'est pas par nature un signe dans un syst  me de communication donné, par exemple un indice d'action, devient un de ces signes lorsqu'il est imité sur sc  ne : le public le déchiffre, en effet, comme faisant partie de la catégorie des indices d'actions dans le réel. Ces considérations sont également valables pour les gestes de la main. Ainsi donc, si le sens des gestes de la main n'est pas évident, comment expliquer que la communication passe par leur imitation? Par conséquent, il nous faut tout d'abord nous pencher sur les fonctions des gestes de la main dans les rapports humains réels, et seulement ensuite nous préoccuper de la question de la strate iconique supplémentaire, laquelle est plus complexe puisque, en vertu du principe d'imitation, elle inclut également la fonction de la strate de base².

Nous posons comme acquis que les gestes de la main remplissent des fonctions spécifiques dans les rapports humains. Pourquoi, sinon, les individus en useraient-ils et tendraient-ils à les préserver? Ces gestes ne sont donc pas redondants, en ce sens qu'ils ne reproduisent pas de façon identique ce que d'autres vecteurs du «langage corporel» transmettent³. De plus, il existe des zones culturelles dans lesquelles l'usage des gestes de la main est tacitement accepté, c'est le cas de l'Italie

(sans parler d'Israël). À l'inverse, ils sont proscrits dans d'autres cultures : prenons le cas de l'Angleterre, où la bourgeoisie enseigne aux enfants que bouger les mains en parlant est un comportement primitif dont il faut s'abstenir⁴. En réalité, il se pourrait bien que les gestes de la main soient hérités d'un passé ancestral. Primitif serait à prendre ici dans son sens descriptif plutôt que péjoratif. Donc, si les gestes de la main ont une fonction dans les rapports humains, leur proscription devrait activer un canal de communication, exploitant le visage ou la voix. L'examen de cette substitution pourrait permettre de déterminer la fonction des gestes de la main.

J'ai suggéré ailleurs que tout un ensemble de vecteurs corporels participe aux interactions et aux communications entre individus : le corps (tête, tronc, membres), le visage (bouche, narines, yeux, sourcils et front) et la voix (intonation, rythme, volume)⁵. En fait, toute partie du corps capable de se mouvoir ou de changer de position prend part à ces activités. Dans la ligne de Birdwhistell, j'ai également suggéré que ces attitudes produisent du sens et indiquent des actions en configurant des signes partiels qui deviennent ainsi des indices complexes⁶. En ce sens, en principe, et dans le cas où se manifeste un tel signe combiné, toutes les attitudes sont complémentaires les unes des autres, et aucune n'est redondante. Ce n'est que dans le cas où nous admettons l'existence de signes complexes univoques que nous pouvons admettre une déviation de ce principe, comme pour l'ambiguïté ou la « fuite » d'information. La question est de savoir si les gestes de la main ont un rôle dans ce composé de signes, ou s'ils sont redondants et donc superflus, et s'ils ont effectivement un rôle à jouer, quel est-il ?

Sur la même base, nous pouvons également nous demander ce qu'il en est au théâtre. Les acteurs produisent de semblables configurations, attribuées ensuite aux personnages qu'ils incarnent. Selon le principe iconique, ils imitent des configurations réelles qui comprennent des gestes de la main. Une des différences essentielles entre l'individu réel et l'acteur consiste en ce que l'acteur produit des signes dans le but explicite de décrire un personnage, créant ainsi un univers de fiction. La question est donc la suivante : comment l'acteur considère-t-il les gestes de la main ? Les croit-il indispensables et pense-t-il qu'il est nécessaire qu'ils soient compris du public, même de façon subliminale ? Si ces gestes ne sont pas perçus, ou bien s'ils ne transmettent aucun élément important, ou bien encore si ce qu'ils transmettent l'est déjà par d'autres vecteurs, nous pourrions alors les considérer comme des parasites, tant au théâtre que dans la réalité.

Concernant l'acteur, une question demeure : comment se prépare-t-il à produire ces gestes de la main ? Est-ce qu'il assortit consciemment un geste à chaque unité de l'action ou de la description ? Est-ce qu'il se prépare et s'entraîne, rendant conscient ce qui est habituellement inconscient, ou bien se glisse-t-il dans la

peau du personnage pour produire naturellement des gestes de la main qui lui appartiennent ? Autrefois, tant les acteurs que les membres de certaines professions s'entraînaient à utiliser les gestes de la main comme l'attestent plusieurs manuels anciens. Les meilleurs exemples sont probablement *Chirolgia* et *Chiromania* parus en 1644 pour servir aux acteurs, prêtres et orateurs⁷.

Cette pratique a été abandonnée de nos jours au profit de méthodes plus « naturelles » visant à produire sur scène des signes dans l'esprit des enseignements de Stanislavsky.

Et de plus, qu'advient-il lorsque l'acteur appartient à une culture différente de celle du public, qui ne peut comprendre ses gestes, même de façon subliminale ? La communication théâtrale en est-elle gênée ? Cette question possède des implications pratiques dans les sociétés où l'immigration est un facteur dominant, ce qui est le cas en Israël ou au Canada.

Je ne tenterai pas ici d'apporter réponses à toutes ces questions, car même un bref inventaire des gestes de la main révèle l'existence d'un « vocabulaire » très vaste, d'une grande variété de types et de fonctions. Je me limiterai plutôt à un type particulier de gestes de la main, les « baguettes » (en anglais : *batons*), selon la terminologie de Desmond Morris, lesquelles sont essentielles à la compréhension du dialogue au théâtre et dans la vie réelle⁸. À l'inverse de Morris, pour qui les baguettes « battent la mesure au rythme des pensées exprimées » (p. 56), j'entends démontrer que là n'est pas leur fonction principale. Je suggère, sans pour autant nier leur fonction rythmique, que leur fonction principale est d'indiquer la nature des actes de parole, et que dans ce cas les gestes de la main fonctionnent selon le mode métaphorique, ces trois fonctions étant remplies simultanément. Elles sont ainsi également transmises aux arts dramatiques en vertu du principe iconique.

Il existe, dans notre domaine de recherche, un problème méthodologique de base : dans la mesure où les gestes de la main agissent au niveau subliminal, il est très difficile de progresser efficacement par la recherche empirique. Si on les interroge sur les gestes de la main, les individus répondent généralement de façon impropre ou incomplète. C'est pourquoi j'appliquerai ici la méthode générative, utilisée par la recherche en linguistique, et selon laquelle, s'il y a une hypothèse qui peut expliquer un cas particulier d'usage de signes, c'est le principe de base de la vérification⁹. Le type particulier de gestes de la main que nous étudions requiert une approche pluridisciplinaire combinant une théorie de la communication non verbale (y compris de la communication scénique), une théorie des actes de parole, et une théorie de la métaphore. Ayant développé ces thèmes dans plusieurs de mes travaux, je m'en tiendrai, dans l'exposé qui va suivre, à un bref rappel des distinctions et des propositions relatives à la présente étude.

CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES

Je pars du principe que, dans tout l'éventail possible de mouvements et de positions du corps, la notion de «geste» implique qu'une distinction de base soit faite entre les mouvements «performatifs» et les mouvements «significatifs» ou «communicatifs». «Performatif» s'entend ici comme «faisant partie d'une action qui modifie un état de faits», et «communicatif» comme «transmettant à d'autres individus la *description* d'un état de faits, ou d'une partie de celui-ci». Un mouvement performatif de la main est instrumental, au sens où il est un acte dans lequel les mains sont utilisées pour effectuer une action en accord avec leurs diverses capacités : porter des objets, utiliser des outils ou donner un coup de poing à quelqu'un. Un acte constitue l'aspect perceptible d'une action, une unité plus complexe qui comprend à la fois des intentions et des objectifs, et qui modifie un état de faits¹¹. Dans la mesure où un même acte peut être la manifestation extérieure de volontés d'actions différentes (donner un coup de poing sur le nez de quelqu'un peut signifier le punir par amour, se venger de lui, ou l'agresser purement et simplement), nous pouvons considérer que les relations entre individus se passent au niveau de l'action. Celui qui reçoit l'acte n'a pas à le déchiffrer, mais à le catégoriser correctement avec ses intentions et ses objectifs sous-jacents, avant de répondre en conséquence.

Les mouvements performatifs de la main sont soit naturels, soit conventionnels. Les indices naturels reflètent, de façon naturelle, la qualité d'une action particulière, au sens où ils font partie du patrimoine humain et n'ont pas à être appris. Ils sont donc par essence universels (par exemple : l'utilisation des mains pour des actes d'agression ou d'apaisement). Les indices conventionnels, au contraire, indiquent des actions au moyen de mouvements des mains qui ne les reflètent pas nécessairement de façon naturelle (par exemple : rien dans le fait de battre des mains, d'applaudir, n'indique naturellement le plaisir ou l'appréciation). Ces mouvements sont, par conséquent, conditionnés par la culture et doivent être appris, bien que pas nécessairement de façon consciente. Ceci implique une répartition géographique limitée.

Il existe un autre type d'actes qui ne se manifeste pas par des mouvements du corps ou de la main, mais à travers des mots. On nomme ces actes «actes de parole», car la parole y est utilisée pour accomplir quelque chose. Un acte de parole est performatif et, en tant que tel, il est un indice d'action¹⁴. J'ai écrit ailleurs que les actes de parole constituent un dialogue (réel ou fictif), qui n'est pas dans ce cas un échange de descriptions verbales, mais une sorte d'interaction¹⁵. La parole et les actes purement corporels sont de même nature : ils indiquent des actions et, par conséquent, peuvent être échangés à un même niveau (à une menace verbale peut répondre une retraite physique). Il existe, cependant, une différence essentielle en ce qui concerne les mouvements de la main : dans

le cas où ceux-ci sont exécutifs, ce sont les mains qui effectuent l'acte même, alors que dans le cas des actes de parole, le poids de l'acte est transféré aux mots, laissant ainsi les mains libres d'occuper d'autres fonctions. De plus, alors que les actes corporels excluent par définition la parole, les actes de parole incluent des mouvements corporels, y compris manuels, qui remplissent diverses fonctions. Il me semble que la plupart des gestes de la main que Desmond Morris nomme «baguettes» ont pour fonction de marquer l'intention, c'est-à-dire la nature de l'acte de parole.

Un acte de parole dont la structure profonde est complétée se compose de quatre éléments de base : une référence, par signes déictiques, aux agents «je» et «tu» de l'interaction, un verbe performatif qui indique la nature de l'acte effectué, une proposition descriptive. Exemple : «Je promets de t'acheter une voiture», qui est en fait composé de deux propositions «Je te promets x», et x = «Je t'achèterai une voiture». Dans le contexte d'une interaction réelle entre individus, les trois premiers éléments sont omis : les signes déictiques parce qu'ils sont sous-entendus, et le verbe performatif parce que l'intention de l'acte de parole peut aussi être marquée par des signes non verbaux, dont les gestes de la main.

Puisque la même proposition enchâssée peut appartenir à différents actes de parole, son intention doit être précisée, verbalement ou non, afin de déterminer comment elle doit être comprise (comme effective, potentielle...). La théorie des actes de parole considère en détail l'indication verbale d'intention au moyen de verbes d'action, tout en ayant conscience que ce type d'indication peut être apporté par d'autres vecteurs tels que l'intonation, les expressions du visage ou les gestes¹⁶. Dans la mesure où l'indication de l'intention est essentielle à la compréhension des parties descriptives de l'acte de parole, nous pouvons dire que lorsqu'un acte de parole repose sur des indicateurs non verbaux, le verbal est soumis au non verbal, parce que ce dernier détermine de quel type d'acte il s'agit et comment les mots enchâssés doivent être compris¹⁷. La différence entre l'indication d'une action (mouvements performatifs) et l'indication de l'intention réside dans le fait que cette dernière n'est pas une action en elle-même, mais se rapporte au type d'action effectuée au moyen de mots, laquelle est à son tour un indice d'action.

Le principe indiciel suppose une relation de la partie au tout dans laquelle l'indice est la partie perceptible d'une action dans son ensemble : l'indice indique le tout. Dans ce sens, un indice est un objet, et non un moyen, de description. Ce principe trouve son application à deux niveaux : un acte est un indice d'action, alors qu'une action est l'indice de l'individu qui l'accomplit ; l'acte, qui est la seule partie perceptible des deux, devient alors l'indice d'un individu. Je soutiens qu'en plus de ces deux relations concentriques, il en existe une troisième, qui est essentiellement descriptive au sens où elle indique, par des signes naturels ou conventionnels,

quelle sorte d'acte est accompli par l'action parlée, dans la mesure où, sans indication de nature, cet acte ne peut être catégorisé avec certitude par l'individu qui le reçoit. Comme nous le verrons plus loin, ces signes sont les répliques iconiques des indices d'action¹⁹.

Il nous faut effectuer une distinction entre les gestes de la main, qui sont des indices «émotionnels» (indiquant une émotion ou un sentiment), et les indices qui indiquent l'intention d'un acte. En général, les indices émotionnels accompagnent l'action et peuvent être reflétés par les gestes de la main. Mais ils peuvent également se manifester seuls. Si nous considérons l'absence d'action comme un type d'action, la nature concomitante des indices émotionnels s'en trouve confirmée. Les gestes de la main ne sont pas seuls à indiquer les émotions et les sentiments. D'autres parties du corps, en particulier les expressions du visage, y participent également.

Quels genres de mouvements de la main indiquent l'intention? Je pense que lorsqu'un mouvement performatif de la main est effectué *in vacuo*, il devient un geste de la main. Entendons par là qu'il est utilisé selon le mode de la communication²⁰. Effectuer un mouvement performatif *in vacuo* signifie imiter ce mouvement sans que celui-ci remplisse effectivement sa fonction. Par exemple, brandir le poing sans assener un coup, ou faire le geste de saisir quelque chose sans rien attraper. C'est l'aspect *in vacuo* qui indique que le mouvement est utilisé pour sa capacité communicative, c'est-à-dire en tant que geste.

Nous nous servirons des gestes suivants comme exemples :



[planche I] (Morris, 1972 :29)²¹

Un mouvement caractéristique des actions de manger, boire, ou fumer est effectué *in vacuo* afin de se rapporter à ces activités. En d'autres termes, un mouvement de la main *in vacuo* est une réplique iconique du mouvement performatif : c'est l'icône d'un indice d'action.

Les signes iconiques reproduisent l'aspect du modèle qu'ils imitent. Le principe de similarité est, par conséquent, la clé de leur déchiffrement. L'iconicité n'implique pas le «réalisme», la ressemblance poussée à son extrême. Nous pouvons dire d'un signe qu'il est iconique toutes les fois que son déchiffrement est basé

sur un élément de ressemblance quel qu'il soit, même vague ou stylisé. À ce niveau, la différence entre indices naturels et conventionnels est secondaire puisque, en vertu du principe de similarité, le signe est catégorisé ou déchiffré exactement comme le serait son modèle réel.

Ces gestes iconiques de la main peuvent être utilisés au niveau littéral ou métaphorique. Un geste de la main est utilisé au niveau littéral lorsqu'il transmet une *description* propre au référent. Par exemple, brandir le poing en direction d'un intrus pour lui signifier que s'il ne fait pas retraite il sera frappé par ce même poing. Le même geste de la main est utilisé au niveau métaphorique s'il est impropre au référent. Par exemple, brandir le poing lors d'un meeting politique sans intention réelle de frapper est néanmoins un geste chargé des connotations relatives à l'action de frapper. Dans les deux cas, on indique que l'intention de l'acte de parole est de l'ordre de la menace.

Dans la mesure où la théorie de la métaphore non verbale est relativement complexe, je m'en tiendrai aux remarques suivantes : a) La métaphore porte un sens qui ne diffère pas par essence de celui de la *description* littérale; b) cependant, son sens n'est pas épuisé au niveau littéral et il est supposé communiquer un ensemble d'associations qui trouvent leur *origine* dans l'objet évoqué par le prédicat impropre; c) par conséquent, un geste de la main peut, au niveau littéral, communiquer un sens qui dépasse les sens communiqués par d'autres vecteurs corporels, mais ce geste ne peut pas être redondant dans la mesure où les associations dérivant du prédicat impropre sont uniques²². Nous pouvons alors avancer à la fois qu'un geste métaphorique de la main peut enrichir l'acte dans son ensemble, mais que ce geste n'est pas indispensable puisque, au niveau littéral, d'autres vecteurs corporels peuvent porter un sens similaire.

Je pense donc que, dans les actes de parole, l'intention peut être indiquée par l'usage métaphorique de la version iconique (*in vacuo*) d'un mouvement performatif de la main : le même mouvement de la main peut être tout à la fois indicatif et métaphorique, et peut aussi parfois être utilisé comme «baguette», pour rythmer le discours. De là nous déduisons que ce même mouvement de la main peut être exécuté essentiellement de trois façons différentes :

- a) dans sa capacité performative : saisir une balle ou une aiguille à coudre;
- b) dans sa capacité descriptive (ou de communication) : selon le mode littéral *in vacuo*, faire le geste de saisir dans le vide pour indiquer que l'on veut une aiguille ou un crayon;
- c) dans sa capacité descriptive (ou de communication) : selon le mode métaphorique *in vacuo*, faire le geste de saisir dans le vide pour transmettre l'idée de précision

en décrivant une situation politique;
(a) et (b) doivent être considérés comme les conditions préalables à l'exécution de (c) : le geste métaphorique de la main.

Ce modèle triple s'applique à la fois à la vie réelle et aux moyens de communication iconiques, que ce soit les arts plastiques (dessin, sculpture, photographie) ou les arts dramatiques (théâtre, cinéma, télévision). Tous ces types de mouvements, et leurs modèles variés, sont reproduits dans les arts, une fois encore en vertu du principe de similarité. Sur ce plan, même les mouvements performatifs de la main, lorsqu'ils sont imitatifs, deviennent les signes d'un texte ayant un objectif de communication : ils décrivent un état de fait dans un univers de fiction. D'autre part, si le modèle de départ est déjà lui-même un signe iconique, la réplique iconique d'un indice, sa réplique artistique devient la réplique iconique d'un signe iconique : le signe d'un signe. Ce signe conserve, en vertu du principe de similarité, la nature iconique première du signe de la main. C'est à ce niveau, et non à celui de sa source indicelle, que le signe est attribué au personnage²³.

Les arts dramatiques, et en particulier le théâtre, fournissent des exemples nombreux et évidents de l'utilisation de gestes métaphoriques de la main marquant l'intention des actes de parole. Dans la mesure où, dans le dessin, il n'existe pas de parole, si ce n'est rajoutée par convention (les sous-titres, par exemple), les actes de parole ne peuvent être déduits que des

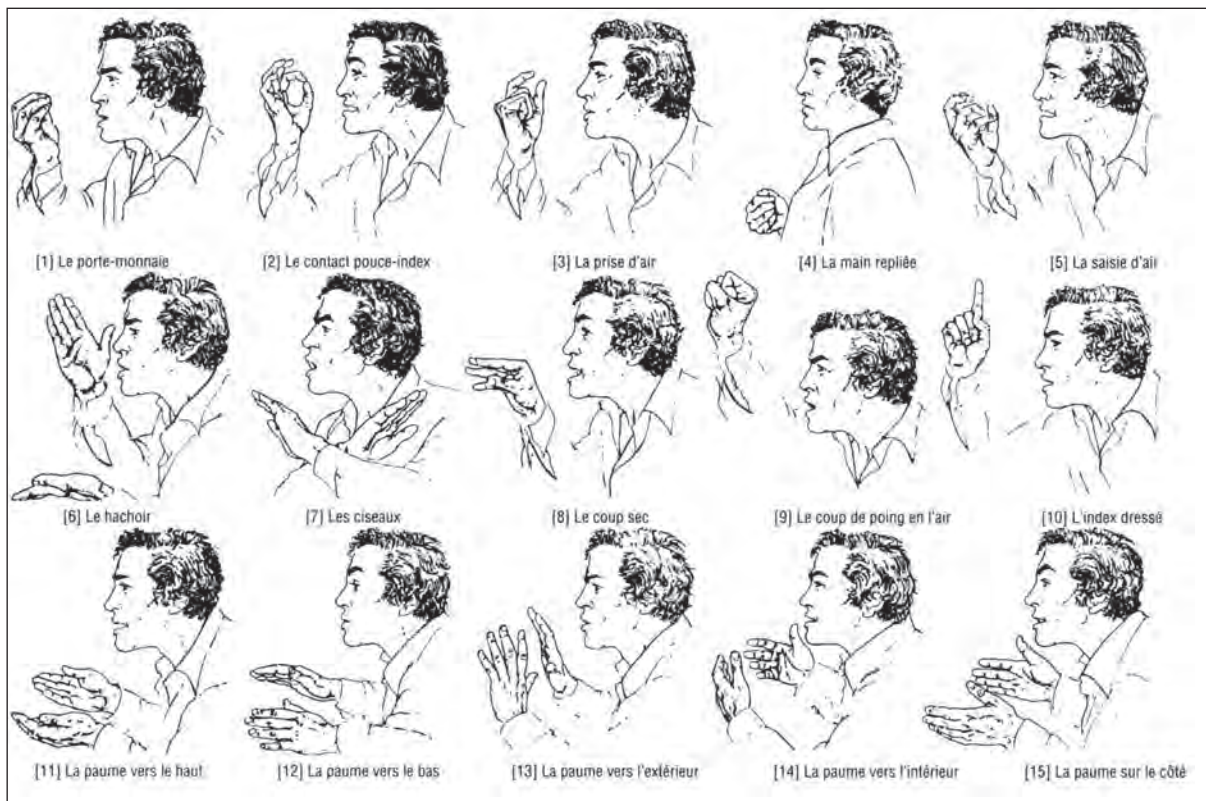
gestes, des mouvements particuliers de la bouche ou des mains. Dans notre illustration des gestes métaphoriques de la main dans l'art, nous donnerons des exemples tirés aussi bien des arts plastiques que de l'art dramatique.

Au théâtre, les acteurs produisent ces signes iconiques afin de décrire les personnages qu'ils incarnent, que ce soit par un mouvement performatif de la main ou un geste de la main selon les modes métaphorique ou littéral. Le public saisit ces mouvements, en général de façon subliminale, de la même façon qu'il saisit les gestes de la main dans la réalité. S'il en était autrement, les arts qui utilisent les gestes de la main ne pourraient pas être compris.

Rappelons ici que les trois versions, dans la réalité ou dans les textes iconiques, peuvent aussi être décrites par des mots. Cet élément est essentiel, car il permet d'analyser la pièce de théâtre, puisque les indications scéniques décrivent les aspects non verbaux d'une représentation virtuelle, ou plutôt de plusieurs textes dramatiques possibles.

ANALYSE DES GESTES MÉTAPHORIQUES DE LA MAIN

Dans cette partie, j'analyserai quelques exemples afin de mettre en relief l'existence des trois versions d'un même mouvement, ainsi que je l'ai avancé plus haut, dans la réalité et dans les arts iconiques, dont le



[planche II] (Morris, 1977 :56)

théâtre. Je désire également montrer que dans ces arts un geste de la main peut remplir quatre fonctions : indiquer l'intention, décrire métaphoriquement, rythmer le discours, et, à un niveau supérieur, décrire iconiquement un univers de fiction. Je commencerai par illustrer à la fois l'*origine* performative de ces gestes et leurs utilisations littérale et métaphorique, puis je présenterai des répliques iconiques de ces gestes/mouvements de la main dans les différents arts iconiques. Chaque exemple présentera aussi des dimensions supplémentaires de complexité (cf. «Remarques»). Ainsi que je l'ai mentionné plus haut, je m'en tiendrai aux gestes de la main que Desmond Morris nomme «baguettes», qui seront numérotés entre crochets, comme sur la *planche II* (cf. page précédente).

LE CONTACT POUCE/INDEX [2]

Description : les extrémités du pouce et de l'index sont en contact étroit, formant cercle.

Origine : la saisie de précision utilisée pour attraper ou manipuler des objets de petite taille (ex. : lorsqu'on coud avec une aiguille).

Version littérale : la saisie est effectuée *in vacuo* lorsque le locuteur veut transmettre l'idée de précision : «Ce type de *baguette* reflète le besoin qu'a le locuteur de s'exprimer avec délicatesse et précision» (Morris : 58).

Associations étrangères : tirent leur *origine* de la précision matérielle.

Type d'acte de parole : assertion²⁴.

Baguette : utilisation possible pour rythmer le discours.

Variantes : a) la saisie avec intention de précision : «reflète une disposition d'esprit plus proche de la recherche de précision que de la précision elle-même» (Morris : 58);

b) le porte-monnaie [1].

Remarques : Le même geste de la main peut être porteur de sens variés dans des aires culturelles différentes : aux États-Unis, ce geste signifie «d'accord», en France «ça ne vaut rien», au Japon «argent», sur l'île de Malte «homosexuel», en Sardaigne et en Grèce c'est une insulte qui vaut pour les deux sexes, alors que dans toute l'Europe ce geste signifie aussi que le locuteur

essaie de s'exprimer avec précision. La différence de sens provient peut-être de la variété des images : le sens américain dérive de la saisie de précision (d'accord= c'est exactement ce que je veux, ou ce dont j'ai besoin), le sens français dérive du chiffre 0, le sens méditerranéen de la forme de l'anus, et le sens japonais de celle d'une pièce de monnaie. Souvenons-nous également que les gestes n'apparaissent pas isolément et que, par conséquent, même dans les cas d'utilisation de gestes semblables dans une aire culturelle homogène, les indices concomitants (ou la configuration) et le contexte lèvent l'ambiguïté.

LA SAISIE D'AIR [5]

Description : les doigts sont serrés fermement autour d'un objet imaginaire.

Origine : la saisie énergétique effectuée pour tenir ou manipuler un gros objet, balle ou marteau.

Version littérale : la saisie est effectuée *in vacuo* pour faire référence à un gros objet, pour indiquer sa taille.

Version métaphorique : la saisie est effectuée *in vacuo* pour essayer d'appréhender l'essence d'une idée.

Associations étrangères : tirent leur *origine* de l'action matérielle de prendre.

Type d'acte de parole : assertion typique. Le locuteur donne l'impression qu'il essaie de formuler une affirmation véridique.

Baguette : utilisation possible pour rythmer le discours.

Variantes : a) utilisation fréquente des deux mains;

b) le poing fermé, après la saisie d'air, indique que l'intention a été réalisée, et porte un sens de certitude et de vérité.

Remarques : il existe un équivalent verbal de ce geste : le sens figuré de «saisir», c'est-à-dire «comprendre, discerner» (Littré). Nous pouvons donc considérer ce geste comme l'équivalent non verbal de la métaphore fossile. Cependant, ce geste rattachant le sens figuré à sa source d'association *originelle*, nous pouvons dire qu'il rend à la métaphore fossile son pouvoir d'évocation.



figure 1

Dans son ouvrage *Kit's Writing Lesson*, Robert B. Martineau décrit deux saisies de précision performatives : prendre une aiguille à coudre et un crayon. (Wood : 71)²⁵



figure 2

De Gaulle effectue une saisie d'air métaphorique, communiquant son effort pour saisir l'essence de la question. (Morris : 57)

LE COUP DE POING EN L'AIR [9]

Description : le poing est brandi comme pour donner un coup en l'air, en direction de l'auditeur.

Origine : le coup de poing dans une bagarre ou un combat de boxe.

Version littérale : coup de poing dans le vide pour communiquer la menace de l'utilisation réelle.

Version métaphorique : coup de poing dans le vide pour menacer, mais pas au niveau matériel; intention de porter un coup métaphorique.

Associations étrangères : tirent leur *origine* de la souffrance physique.

Type d'acte de parole : menace ou mise en garde.

Baguette : utilisation possible pour rythmer le discours.

Variante : utilisation possible, mais rare, des deux mains.

Remarques : le coup de poing est un indice naturel d'agression, de même que le coup sec de la main [8].

Bulwer relève deux versions de ce geste : *Minor* [Je menace] (Y-planche III) p. 52 et 115 et *Pugno* [Je combats] (F-planche IV) p. 64 et 117. (Voir au bas de la page, planche III, notre reconstitution de ces planches.)

L'INDEX DRESSÉ [10]

Description : dresser un index latéralement en direction de l'auditeur.

Origine : Desmond Morris pense que ce geste imite un gourdin : «Ici, l'index agit comme un gourdin ou un bâton dressé, prêt à porter un coup symbolique» (p. 61). Pour ma part, je crois que l'*origine* de ce geste vient de l'utilisation de l'index pour frapper les enfants sur les doigts.

Version littérale : le même mouvement effectué *in vacuo* pour prévenir d'une punition possible en tapant sur les doigts.

Version métaphorique : le même mouvement effectué dans le vide pour prévenir d'une punition immatérielle.

Associations étrangères : tirent leur *origine* du châtiment corporel.

Type d'acte de parole : menace.

Baguette : utilisation possible pour rythmer le discours.

Variantes : l'index dressé peut se manifester sous des formes variées, en fonction de sa position exacte; de profil vers l'auditeur (menace), de côté vers le haut (idée), face à l'auditeur (demande d'attention), dos à l'auditeur (demande de permission). Le mouvement peut aussi modifier le sens : face à l'auditeur, dans un mouvement répété de gauche à droite (refus).

Remarques : si Morris a raison en avançant que l'index dressé imite un gourdin, ce geste imiterait alors l'objet utilisé et non sa saisie *in vacuo*. Même cas pour le hachoir [6], dans lequel est imité le mouvement tranchant d'une hache ou d'une épée, lorsqu'il est fait référence à une situation ou à un problème embrouillé, afin de suggérer une solution radicale. Autre exemple, les ciseaux [7], qui semblent être



figure 3

Macbeth brandit, ironiquement, un poing littéralement menaçant en direction d'un fantôme en disant : «Ce qu'homme ose, je l'ose : approche, toi qui es semblable au rude ours russe.» (Acte III, scène IV, 98)²⁶. Dans cette scène, Ian McKellen effectue une étonnante suite de gestes des mains, alors que jusque-là il s'en était presque totalement abstenu. Puisque le public anglais contemporain est enclin à voir dans l'abstention de geste un signe de «bonne éducation», se livrer à des gestes des mains peut être compris comme une perte du contrôle de soi, ce qui est très exactement l'effet recherché par la mise en scène.

une variante de l'imitation d'un couteau en train de couper. Métaphoriquement, le geste signifie : terminer quelque chose. Lorsqu'il est effectué avec les deux mains, ce geste peut créer l'impression d'un ciseau.

LA PAUME VERS LE HAUT [11]

Description : présenter les paumes des deux mains ouvertes vers le haut en direction de l'auditeur.

Origine : mouvement effectué pour recevoir quelque chose.

Version littérale : même mouvement effectué *in vacuo* pour demander quelque chose de concret qui peut être reçu (ex. : de l'argent dans l'action de mendier).

Version métaphorique : le même mouvement effectué *in vacuo* pour demander quelque chose d'abstrait (ex : demander à l'auditeur de croire ce que dit le locuteur, ou d'être en accord avec lui).

Associations étrangères : tirent leur *origine* de l'action concrète de mendier.

Type d'acte de parole : demande/requête.

Baguette : utilisation possible pour rythmer le discours.

Variantes : a) utilisation possible d'une seule main; b) lever les mains au ciel : implorer Dieu.

Remarques : en premier lieu, ce geste est utilisé à la fois dans ses versions littérale et métaphorique comme indice d'un acte de parole marquant la demande ou la requête,

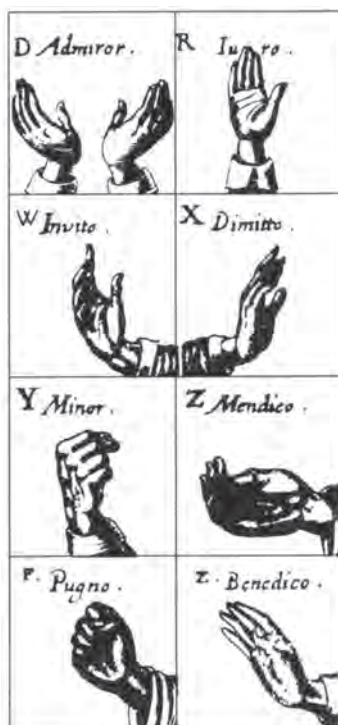


planche III

Reconstituée à partir des planches III et IV de J. Bulwer [1644].

figure 4
Dans *The Woodman's Daughter*, John E. Millais décrit un personnage féminin recevant ou demandant (littéralement) des baies. (Wood : 32)



respectivement dans les domaines concret et abstrait. En second lieu, ce geste ressemble beaucoup à son contraire, qui transmet l'idée de donner. Ce dernier diffère légèrement par un mouvement vers l'extérieur. Sa *version métaphorique* est fréquemment utilisée pour «donner» une explication.

Bulwer relève ce geste comme *Mendico* [Je mendie] p. 53 et 115 (Z-planche III).

LA PAUME VERS LE BAS [12]

Description : le locuteur présente devant lui les paumes de ses deux mains ouvertes vers le bas en effectuant des mouvements répétés de bas en haut.

Origine : mouvement utilisé pour calmer les enfants.

Version littérale : mouvement effectué *in vacuo*, sans toucher l'auditeur, afin de le calmer.

Version métaphorique : mouvement effectué *in vacuo* dans des situations qui n'impliquent pas de relations entre individus, comme une déclaration pacifique, visant à apaiser une situation de tension entre nations.

Associations étrangères : tirent leur *origine* de l'apaisement des enfants.

Type d'acte de parole : apaisement.

Baguette : utilisation possible pour rythmer le discours.

Variante : utilisation possible d'une seule main.

Remarques : ce geste marque l'effet perlocutionnaire de l'acte de parole et, en ce sens, il ressemble aux actes de parole qui ne comprennent pas de verbe performatif approprié, comme «faire mal» à quelqu'un. On ne peut pas dire : «Je te fais mal [par ces mots que je prononce]».

LA PAUME VERS L'EXTÉRIEUR [13]

ET VERS L'INTÉRIEUR [14]

Description : les paumes des deux mains sont présentées face à l'auditeur.

Origine : pousser un objet lourd.

Version littérale : le mouvement de la main effectué *in vacuo* pour renvoyer à l'action de repousser un objet réel.



figure 5

Macbeth repousse le fantôme en effectuant à la fois un geste littéral de la paume vers l'extérieur et un coup de poing en l'air, et en disant : «Prends n'importe quel aspect sauf celui-ci». (III, iv, 101)

Version métaphorique : le même mouvement effectué *in vacuo* pour repousser une suggestion, une approche ou une idée. *Associations étrangères* : tirent leur *origine* de l'effort, et du poids d'objets concrets.

Type d'acte de parole : rejet.

Baguette : utilisation possible pour rythmer le discours.

Variante : dans ce cas précis, il faut insister sur le sens symétrique de deux mouvements opposés : la paume vers l'extérieur et la paume vers l'intérieur. Le second mouvement, selon le mode métaphorique, indique l'acceptation d'une suggestion, d'une approche ou d'une idée.

Bulwer relève les deux gestes : *Dimitto* [Je renvoie] (X-planche III) et *Invito* [J'invite] (W-planche III) (p. 51 et 115).

LA PAUME SUR LE CÔTÉ [15]

Description : présenter une seule paume orientée latéralement vers l'auditeur.

Origine : mouvement préparatoire avant de serrer la main, geste probablement conventionnel.

Version littérale : mouvement effectué *in vacuo* (sans se serrer la main) pour manifester l'intention de serrer la main en signe de bonne volonté ou de réconciliation.

Version métaphorique : mouvement des mains effectué *in vacuo* dans des situations de relations impersonnelles, comme une discussion idéologique ou politique. Selon les termes de Desmond Morris : «La main tendue du négociateur pour "atteindre" l'esprit de l'autre, tandis que l'idée est exprimée par des mots» (p. 59).

Associations étrangères : tirent leur *origine* de la sphère des relations impersonnelles.

Type d'acte de parole : promesse de bonne volonté.

Baguette : utilisation possible pour rythmer le discours.

Variante : utilisation possible mais rare des deux mains.

Remarques : il semble que ce geste trouve son accomplissement lorsque la main est effectivement serrée, signifiant une promesse de bonne volonté et d'acceptation.

La prise d'air [3] et la main repliée [4] dans la série des «baguettes» de Morris [planche II] ne sont pas analysées comme des indicateurs d'intention, car ce sont plutôt des

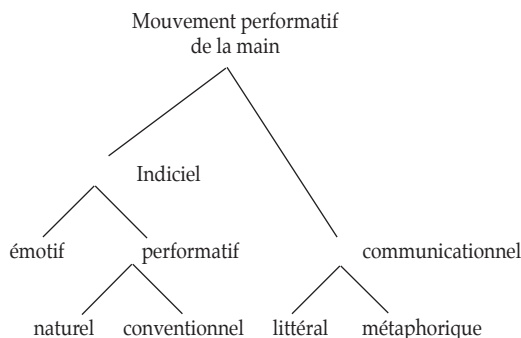
illustrations métaphoriques respectivement de quantité et de détermination.

Il est à noter que plusieurs des gestes de la main de Bulwer se traduisent en mots au moyen de verbes d'action : *Iuro* [Je jure] p. 47 et 115 (R-planche III), *Admiror* [J'admire] p. 33 et 115 (D-planche III), *Benedico* [Je bénis] p. 107 et 117 (Z-planche IV).

Nous pouvons supposer que ces gestes de la main ne sont pas inclus dans l'inventaire des « baguettes » de Morris, bien qu'ils marquent l'intention, parce qu'ils ne sont pas utilisés pour rythmer le discours.

CONCLUSION

Cet article ne prétend pas être une étude exhaustive des gestes de la main dans la vie réelle et dans l'art. Il cherche plutôt à démontrer que : a) les gestes de la main peuvent marquer l'intention; b) cette indication peut être effectuée par un geste métaphorique; c) ces mêmes gestes de la main peuvent être utilisés comme « baguettes », pour rythmer le discours. Dans la formation d'un geste métaphorique de la main, deux étapes préliminaires sont à considérer. Ce sont en fait deux autres versions du même mouvement de main : l'étape performative et l'étape littérale. Le diagramme suivant présente les relations essentielles entre les gestes de la main analysés ici :



À cause de la nature iconique du théâtre, ces trois fonctions (indice d'intention, métaphore et « baguette ») et ces trois versions (performative, littérale et métaphorique) sont préservées dans ses signes. Ne concluons pas cependant que ces fonctions se combinent nécessairement : chacune est indépendante de l'autre et peut se manifester dans des configurations différentes²⁷.

À mon avis, le résultat le plus intéressant de cette étude, c'est que la métaphore est possible au plan de la réalité, des comportements humains concrets. Ce fait révèle que ces gestes de la main opèrent déjà, à ce niveau, dans un système de communication iconique.

Pour ce qui est du théâtre, nous pouvons tirer les conclusions suivantes :

- a) Les gestes de la main analysés dans cet article ne sont pas dénués de fonction, pas plus qu'ils ne sont redondants dans la vie réelle ou au théâtre.
- b) Les acteurs produisent des répliques iconiques des trois versions du même geste de la main : performative, littérale et métaphorique.
- c) Les acteurs peuvent apprendre les gestes de la main, mais peuvent aussi les imiter directement à partir de modèles réels. Ils peuvent entrer dans le personnage ou dans ses humeurs et produire ces gestes de l'intérieur.
- d) Un geste de la main fait partie d'une configuration de signes partiels saisie par le public au niveau du geste complexe. Il le catégorise ensuite au moyen des mots dont dispose le langage. Il n'est pas nécessaire qu'il prête consciemment attention aux vecteurs corporels partiels (les mains, les sourcils, le nez...).
- e) Le spectateur doit être capable de déchiffrer les gestes de la main, ne serait-ce qu'au niveau subliminal, sinon il passe à côté d'un aspect essentiel de l'activité verbale : l'indication d'intention (l'intensité).
- f) De même, il doit pouvoir comprendre l'utilisation métaphorique des gestes de la main, laquelle complète les gestes complexes et apporte des associations uniques dont l'origine se trouve dans les versions littérale et performative des mouvements de la main.
- g) Cet usage métaphorique des gestes de la main explique peut-être pourquoi ils ne sont pas indispensables, et pourquoi leur absence n'affaiblit pas leur fonction indicielle qui peut être récupérée par d'autres vecteurs. Aux dépens, toutefois, de la richesse d'expression.

1. Cf. M. Argyle, *Bodily Communication*, Londres, Methuen, 1984 [1975]; p. 50-101. Pour une présentation excellente des problèmes fondamentaux dans la recherche de la nature des gestes de la main et de leurs relations possibles au discours dans le théâtre, voir P. Pavis «Problems of a Semiology of Theatrical Gestures», *Poetics Today*, vol. 2, n° 3, 1981.
2. Pour de plus amples développements sur le principe iconique, voir E. Rozik, *The Language of the Theatre*, Glasgow, Theater Studies Publications, 1992.
3. Sur la redondance dans la communication non verbale, voir R.L. Birdwhistell, *Kinesics and Contexts*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1970.
4. Cf. M. Argyle, *op. cit.*, p. 81.
5. E. Rozik, *op. cit.*, p. 18-29.
6. Voir la remarque d'Argyle : «[Birdwhistell] attire l'attention sur les mouvements du corps au niveau microscopique» (p. 253). C'est cependant au niveau de la médiation par les mots que l'individu qui reçoit les mouvements du corps les catégorise (E. Rozik, *ibid.*).
7. J. Bulwer, *Chirologia et Chiromania*, James W. Cleary (sous la direction de), Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1974 [1644].

8. D. Morris, *Manwatching*, Londres, Triad/Granada, 1981 [1977], p. 56-67. Voir aussi *Bodywatching*, Londres, Cape, 1985. Toutes les citations du texte sont extraites de *Manwatching*.
9. Sur les différences entre la méthode expérimentale et la méthode linguistique, voir Argyle, *op. cit.*, p. 252.
10. Il faudrait aussi ajouter les mouvements des mains à fonction purement esthétique, qui ne rentrent pas dans le cadre de notre étude.
11. T. A. Van Dijk, *Text and Context*, Londres, Longmans, 1977, p. 16. Van Dijk établit une distinction entre intentions et objectifs : alors que l'intensité de l'acte de parole reflète l'intention, l'effet perlocutionnaire reflète les objectifs.
12. Les gestes naturels de la main peuvent aussi être conditionnés culturellement : Argyle, *op. cit.*, p. 73-101.
13. Sur les différences culturelles, voir D. Efron, *Gesture, Race and Culture*, La Haye/Paris, Mouton, 1972. Efron ne se contente pas d'étudier les différences culturelles, mais également le processus par lequel un geste se substitue à un autre dans les cas d'assimilation à une nouvelle culture (assimilation des Juifs et des Italiens à New York). Voir en particulier la conclusion, p. 159-60.
14. En particulier, J. Austin, *How to Do Things with Words*, Londres, Oxford University Press, 1962; J. Searle, *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1986 [1979]; T. A. Van Dijk, *ibid.* et S. C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge University Press, 1987 [1983].
15. E. Rozik, *op. cit.*, p. 48-63.
16. La théorie des actes de parole prend en considération le fait que l'intensité puisse être affectée par des indicateurs non verbaux. Voir en particulier J. Lyons, *Semantics*, Cambridge University Press, vol. 2, 1977, p. 743.
17. En opposition à toutes les théories centrées sur la parole, y compris Argyle, *op. cit.*, p. 221.
18. Il faut effectuer une distinction entre les gestes de la main qui accompagnent le discours et ceux qui le remplacent. Nous ne traitons pas ici de ces derniers.
19. Pour «indice» et «icône», nous suivons essentiellement les définitions de C. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1951.
20. D'après D. Morris, *Manwatching*, p. 29.
21. *Ibid.*, p. 29.
22. Pour des développements sur la métaphore dans les langages non verbaux, en particulier au théâtre, voir E. Rozik, *op. cit.*, p. 82-103. Mon approche de la métaphore est cognitive et se base essentiellement sur les travaux de I. A. Richards, *The Philosophy of Language*, New York Oxford University Press, 1965; M. Black, «Metaphor» in J. Margolis (sous la direction de), *Philosophy Looks at the Arts*, New York, Scribner, 1962, et «More about Metaphor» in A. Ortony, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1988 (1979); et J. Searle, «Metaphor» in A. Ortony, *ibid.*
23. Pour des développements sur le principe du jeu de l'acteur, voir E. Rozik, «Acting – a study in theatrical reference» in A. Helbo (sous la direction de), *Approches de l'Opéra*, Paris, Didier, 1987.
24. Dans tous ces exemples, la catégorisation des types d'intensité suit la typologie proposée par J. Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, 1986 [1979], p. 12-20.
25. C. Wood, *The Pre-Raphaelites*, Book Club Associates, 1983 [1981].
26. *Macbeth* de W. Shakespeare, version télévisée dans une mise en scène de T. Nunn, avec J. Dench et I. McKellen, Londres, Thames TV Ltd., 1978 (TV 8174).
27. Les gestes de la main font partie de la catégorie des «baguettes», tout comme ceux de la tête, du tronc et des pieds.



CÉLESTINE. LÀ-BAS PRÈS DES TANNERIES AU BORD DE LA RIVIÈRE (1991), MISE EN SCÈNE DE JEAN ASSELIN, PRODUCTION : OMNIBUS.



LA CHAMBRE BLANCHE (1992), CHORÉGRAPHIE DE GINETTE LAURIN, PRODUCTION : O VERTIGO.

LE CORPS REPRÉSENTÉ

Les stratégies de la dramaturgie et de la chorégraphie dans la danse

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

CLAUDIA JESCHKE

La danse et son histoire créent un contexte dans lequel la stratégie de représentation est conditionnée par certaines conventions. Deux aspects de cette stratégie sont la dramaturgie (en tant que théorie du développement dramatique) et la chorégraphie (en tant que concept d'identification motrice). L'interaction historique de ces deux aspects dans la création et dans la compréhension de la danse serait source de représentations spécifiques du corps : corps géométrique, corps mécanique, corps instrumental, corps structuré, corps hermétique, et corps documentaire.

Theatrical dancing and its history establishes a context in which certain conventions condition the strategy of representation. Two aspects of this strategy are dramaturgy (as the theory of dramatic development) and choreography (as a concept of motoric identification). Their historic interplay in the making and understanding of theatrical dances is considered to generate specific representations of the body : the geometric body, the mechanic body, the instrumental body, the structural body, the hermetic body, and the documentary body.

Bien qu'on ne puisse attribuer au corps en lui-même une signification de représentation, il devient cependant une instance représentationnelle lorsqu'il se trouve placé dans un contexte qui l'interprète ainsi. La danse et son histoire constituent un tel contexte et certaines conventions y conditionnent la stratégie de représentation mise en œuvre. Deux aspects (ou catégories) de cette stratégie ont été, en ce qui concerne la danse, relativement peu explorés : la dramaturgie et la chorégraphie. En m'attachant à leur interaction historique dans la production et la compréhension de spectacles de danse, je me propose ici d'explorer le flux de cette interaction et la façon dont elle a été affectée par des conceptions du mouvement qui impliquent des représentations spécifiques du corps ou, au contraire, la façon dont elle a engendré de telles conceptions.

DRAMATURGIE ET CHORÉGRAPHIE

Par «drame» on entendit d'abord une action ou une série d'événements; plus tard le terme en vint à désigner la représentation prise dans son ensemble. En outre, et peut-être surtout, le drame est un genre littéraire. La dramaturgie est la théorie du développement dramatique, l'étude des principes littéraires ou pragmatiques qui gouvernent le développement et l'intensification de l'action scénique. Ainsi le terme «drame» qualifie-t-il un type de théâtre, tandis que la

dramaturgie, elle, examine les procédés de ce théâtre d'un point de vue littéraire ou du point de vue de la pratique scénique.

Les concepts de drame et de dramaturgie sont représentatifs d'une conception traditionnelle du théâtre comme représentation. La représentation transcrit l'action dans un mode littéraire calculé pour exploiter la possibilité scénique de l'illusion. Dans ce processus de condensation de la «réalité», les acteurs sur scène se comportent, parlent, bougent comme s'ils participaient au «réel», c'est-à-dire à des situations possibles. La bonne volonté «consciente d'elle-même» (Goethe) avec laquelle le public accepte cette condition de «comme si» rend la représentation opératoire en tant que processus théâtral. En bref, je dirai que cette contribution du public au pacte de la représentation théâtrale repose sur ce que j'appelle une capacité d'identification.

Mais dans le cas de la danse, c'est un autre type d'illusion qui joue en faveur de la représentation. En effet, les mouvements de la danse n'ont pas nécessairement besoin de correspondre à un comportement «réel», pas plus que leur faisabilité ne dépend de leur capacité de suggérer le contexte clairement identifiable d'une situation «réelle». Danser est, en soi et par soi, une action. Dans la danse, le public ne doit rien faire de plus que prêter attention aux mouvements du corps qui apparemment fonctionnent de façon représentative, même si le public

ne les associe pas nécessairement aux mouvements d'un comportement familier. En d'autres mots, dans la performance la représentation du drame et l'action de la danse agissent différemment. Dépendant de principes narratifs, les contenus littéraires du théâtre à texte sont structurés par la causalité. La danse, au contraire, se passe de la causalité. Dans la danse, le mouvement du corps n'est pas, *a priori*, narratif. L'apparence que revêt ce mouvement ne reproduit pas non plus des codes de comportement social, philosophique ou religieux. Mais c'est par le caractère physique, moteur, de leur manifestation que les processus de la danse provoquent l'identification du public. De plus, cette identification opère également à l'intérieur de paramètres culturels et historiques spécifiques. Et c'est chorégraphiquement¹ que la danse organise son contenu, c'est-à-dire articule ses énonciations motrices. Je considère la chorégraphie comme l'équivalent conceptuel de la dramaturgie. Dans la danse le mouvement en soi, considéré dans son procès, correspond au drame, tandis que la chorégraphie, en concordance avec la dramaturgie, examine les processus de ce mouvement en termes d'identification motrice.

Au cours de ses tentatives pour atteindre à la théâtralité, la danse s'est trouvée aux prises avec un conflit entre deux systèmes radicalement opposés : la signification du mouvement (comportement), l'expérience du mouvement (son processus) au niveau de l'activité comme telle d'un côté et l'effet secondaire du mouvement, le mouvement en tant que témoignage et concept théâtral de l'autre. Il y eut diverses tentatives de résolution de ce conflit. Si on l'envisage du point de vue de la représentation dans les diverses formes de la danse, on peut observer ceci : dans les conceptions du portrait tournées vers l'effet secondaire, l'accent est mis sur la pantomime, l'intention, la signification. Dans les conceptions de la représentation qui mettent au contraire l'accent sur le mouvement comme témoignage, c'est la danse ou l'activité même du mouvement qui se trouvent mises en évidence. De ce point de vue, la dramaturgie concerne donc l'étude de l'effet secondaire au théâtre, mais quant à savoir si la chorégraphie peut dès lors être définie comme l'étude du mouvement comme témoignage, c'est une question qui reste à débattre.

Ces diverses tentatives pour définir la dramaturgie et la chorégraphie en fonction de concepts liés au corps, de même que leurs connotations d'effet secondaire et de témoignage du mouvement ont une dimension historique et à ce titre ont toujours été sujets à des changements décisifs.

LE CORPS GÉOMÉTRIQUE

Le ballet de cour du XVI^e siècle était un rituel séculier qui appliquait de façon formelle la magie de la géométrie à l'actualisation d'un contenu mythologique. Se représentant eux-mêmes dans le ballet comme dans un miroir, le roi et sa cour en étaient les exécutants et les créateurs.

Ils en étaient aussi le public. On introduisit dans ce type de ballet des mouvements du corps qui évoquaient des états idéaux de l'être. En tant que partie intégrante de célébrations qui s'étendaient sur plusieurs jours, voire même plusieurs semaines, et au cours desquelles la maison régnante illustrait les événements importants tels que naissance, mariage, mort ou alliance avec d'autres maisons, le ballet de cour s'inspirait de thèmes historiques ou mythologiques et d'allégories chrétiennes mis en rapport avec l'histoire de la dynastie en question². Les «entrées», qui formaient les plus petites unités du ballet de cour, se succédaient l'une l'autre de façon non dramatique. Le développement d'une quelconque intrigue ne se manifestait pas dans le «sujet» ou le thème, pas plus qu'il n'était suggéré dans le portrait tracé par les danseurs. Voici, à titre d'exemple, les premières scènes d'une des fêtes les mieux documentées, le *Ballet Comique de Reyne*³:

En face le palais et le jardin enchantés de Circé [...]. Le gentilhomme fugitif (Ulysse) se précipite aux pieds du roi pour le supplier de ramener la paix, l'harmonie et un nouvel âge d'or en France, et de le libérer avec ses compagnons du pouvoir de Circé. Celle-ci entre, furieuse d'avoir perdu un gentilhomme, et s'accuse [...]. Sa plainte terminée, elle retourne dans son jardin. Aussitôt apparaissent trois sirènes et un triton, qui viennent "chanter d'un grand Roy la louange immortelle"; après avoir fait le tour de la salle, ils rencontrent un char représentant une fontaine et portant douze Néréides, et avec huit autres tritons qui accompagnent ce char ils chantent la renommée de la reine...⁴

À la fin du spectacle, Ulysse est soutenu par des traits de caractère typiques des protagonistes ainsi que par le pardon du roi. Beaujoyeux, le créateur du *Ballet Comique de la Reyne*, décrit ainsi ces traits typiques :

Circé, fille du Soleil et de la mer, représente le mélange des éléments qui entraîne "la corruption d'une chose, et la génération de l'autre qui renaît"; elle contrôle le mouvement des saisons représenté dans le ballet par des chaînes infinies de la danse des Néréides domptées. Elle est aussi "le naturel de l'homme", son désir et sa concupiscence. Ulysse signifie la partie de l'âme capable de raison; ses compagnons "les puissances et facultés de l'âme" qui conspirent et accordent avec les affections des sens qui n'obéissent plus à la raison.⁵

L'éloquence de Mercure, la raison de Minerve et la puissance de Jupiter et du roi sont également nécessaires au dénouement des divers conflits mis en scène dans l'œuvre.

Conçue dans une perspective d'auto-célébration, la représentation accumulait des éléments thématiques plus ou moins identiques qui référaient à un «sujet» spécifique. La dramaturgie du ballet de cour du XVI^e siècle n'était encore que dramaturgie du spectacle. Car

le drame en tant que récit soutenu était encore à naître. Ainsi le ballet de cour se confinait-il à la fonction d'effet secondaire tout en témoignant, par la danse, de la Nation idéale et harmonieuse.

Le vocabulaire de mouvement se caractérisait par la partition latitudinale (haut et bas) et longitudinale (gauche, droite) du corps, le port de tronc vertical, une correspondance entre la direction du déplacement et l'orientation frontale du corps, ainsi que par l'accentuation des mouvements des articulations distales (poignets et chevilles). L'amplitude ou la portée du mouvement étaient minimales. L'espace de danse était structuré et rendu visible par les trajectoires rectilignes, diagonales et courbes du mouvement des danseurs.

LE CORPS MÉCANIQUE

Lorsqu'en 1661 Louis XIV fonda l'Académie Royale de la Danse, les mouvements de danse en usage à l'époque furent réglementés et officiellement codifiés. L'action de la danse – qui jusque-là avait tendu vers un équilibre dans la représentation, entre la référence et l'effet secondaire – suscita l'apparition d'éléments formels et techniques qui allaient dans le sens d'une plus grande virtuosité. Un plus grand nombre d'articulations du corps furent impliquées dans le mouvement : on porta plus d'attention au genou (un «plié» plus accentué permit le saut et divers mouvements du bas de la jambe tels que «battus» ou «ronds de jambe en l'air»). L'utilisation des coudes permit l'élaboration de divers «ports de bras»; le torse, maintenant mobile à partir de la taille, put être animé de mouvements indépendants de la direction du déplacement. Cette autonomie du torse dans la détermination et la projection d'une intention spatiale indépendante du parcours de la locomotion permit de nuancer l'usage de l'espace de danse.

Les théoriciens de la danse virent à l'époque ce développement esthétique-formel comme une aliénation du sens qu'ils tentèrent de contrer par l'introduction de l'intrigue. Cependant les voies de cette dramatisation concernèrent moins l'argument ou l'intrigue au sens littéral du mot que l'attitude des danseurs lors de la performance : leur imagination devait apparaître dans leurs mouvements. À partir de là, c'est la claire conscience de ce qui était représenté qui devait fournir au mouvement sa motivation. Dans son ouvrage intitulé *Des Ballets anciens et modernes*, publié à Paris en 1682, le Père François Ménéstrier traite explicitement pour la première fois du rapport entre le mouvement imaginé et le mouvement apparent; il établit une distinction entre les «portements du corps», les «figures» et les «expressions», conçus comme des aspects distincts et spécifiques de chaque mouvement. Les «expressions», les mouvements expressifs ou «les mouvements du corps et l'affectation de l'âme» proviennent, disait-il, d'une régulation interne; on reconnaît leurs «effets» à leurs caractéristiques apparentes. Le recours à des «expressions» différenciait la

«danse simple» du «ballet» (p. 161). Ainsi Ménéstrier mettait-il la représentation des sentiments en rapport avec la technique de la danse; dès lors la motivation se fonda de plus en plus sur une conception explicite de la représentation. Ménéstrier décrivit les moyens par lesquels les «expressions» peuvent être produites. Par exemple, la colère, la rage :

La Colère est fougueuse, elle s'emporte, elle n'a rien de réglé, tous ses mouvements sont violents et pour exprimer cette passion, les pas doivent être précipités avec des chutes et des cadences inégales. Il faut battre du pied, aller par élancements, menacer de la teste et des yeux et de la main, jeter des regards farouches et furieux. (p. 161)

L'intention commença à devenir le maître mot de la performance et pour la première fois le mouvement de danse fut conçu comme un véhicule de l'événement dramatique, comme un moyen de développer l'intrigue : la forme du mouvement et son contenu furent liés de façon créatrice en une réciprocity causale. Parallèlement à ce développement, bien qu'indépendamment de lui cependant, l'intrigue fut dramatisée. Les livrets des ballets se virent associés à l'*inventio* rhétorique, ce qui les met en rapport avec les composantes de l'effet secondaire.

La relation entre la dramaturgie et la chorégraphie dans la danse du XVII^e siècle laisse à penser que l'intention du danseur était de véhiculer le traitement dramaturgique d'un événement alors que la chorégraphie, quant à elle, était conçue comme la variation de mouvements de danse codés et répertoriés. En d'autres termes, la dramaturgie était perçue comme dépendant des capacités imaginatives du danseur/performeur dont par ailleurs la technique de mouvement formait simultanément la chorégraphie. À tous les niveaux du processus de la performance, le ballet de cour du XVII^e siècle s'attachait au calcul de l'effet théâtral. La responsabilité de donner des références par le mouvement était confiée exclusivement aux danseurs en tant que performeurs qui, en dépit de la considérable standardisation de leur art, devaient savoir cultiver une certaine conscience de leur imagination et de sa capacité d'influencer la représentation. Le rapport entre dramaturgie et chorégraphie, entre effet secondaire et mouvement comme référence, restait statique dans sa nette séparation des fonctions des uns et des autres.

LE CORPS INSTRUMENTAL

Au cours du XVIII^e siècle, la relation entre dramaturgie et chorégraphie subit un changement. Alors que le souci dramaturgique était devenu la tâche des danseurs et n'affectait pas la structuration de l'intrigue, le début du siècle vit la dynamisation de la relation entre représentation et action scénique. John Weaver⁶ voit le «mouvement», la «figure» et la «mesure» comme

les éléments essentiels de la danse. Le «mouvement» est intrinsèque à tous les objets en mouvement et il existe une grande affinité entre le mouvement et l'esprit humain. Tout mouvement est forme et comme telle la danse doit donc avoir une forme. Par ailleurs, c'est dans la musique que se manifeste le mieux la qualité d'un rythme maîtrisé, la musique où beauté et variété proviennent de la mesure. Les positions du corps, basées sur l'observation et l'imitation du comportement naturel et sur les «manières et les passions», sont liées entre elles de telle sorte que leur combinaison implique les rudiments d'une histoire. Cette façon de développer l'action présuppose qu'une figure particulière ne représente plus une seule émotion mais, à l'intérieur d'une situation clairement définie, toute une palette d'émotions. Ceci est particulièrement évident dans la seconde scène de *The Loves of Mars and Venus*⁷ :

Enter to Venus, Vulcan : They perform a Dance together; in which Vulcan expresses his Admiration; Jealousie; Anger; and Despite : And Venus shews Neglect; Coquetry, Contempt; and Disdain.

This last Dance being altogether of the Pantomimic kind, it is necessary that the Spectator should know some of the most particular Gestures made use of therein; and what Passions, or Affections, they discover, represent, or express. (p. 752)⁸

Et pourtant, en dépit de l'intégration d'indications de postures, les séquences dansées, dans leur recherche de virtuosité, contribuaient fort peu au développement de l'action scénique. Des livrets écrits spécifiquement pour le ballet s'inspiraient certes de la littérature comique et dramatique en s'éloignant de plus en plus de l'allégorie, des proverbes et des «sujets», et comme ils avaient prouvé leur efficacité en tant que véhicules de l'action scénique, on s'en servait pour organiser les parties dramatiques du ballet. Ils ne déterminaient cependant pas la chorégraphie.

Vers le milieu du siècle, la théorie de la danse s'intéressa explicitement à l'intrigue en tant que structure dramatique. Elle postula l'unité indissociable de l'argument du ballet et de la réalisation de la représentation. À cette fin, on préconisa l'usage de la pantomime, c'est-à-dire du mouvement expressif. Dans ses *Lettres*, Jean-Georges Noverre⁹ réaffirme en même temps la distinction établie par Ménestrier entre «danse simple» et «danse haute» et celle faite par Weaver entre danse «sérieuse» et danse «expressive». Il tombe également d'accord avec les idées de Ménestrier et Weaver quant à la différence conceptuelle entre les mouvements de danse et les mouvements expressifs, bien qu'il postule explicitement le mélange des aspects «mécanique» et «expressif» (pour reprendre sa terminologie) de la danse (*Lettre II*, p. 27-28). La conjonction du «mécanique» et de l'«expressif» est nécessitée par l'évolution de l'action. Le développement du «Ballet en Action», qui correspondait aux prétentions générales de la dramaturgie

de l'époque, était le but que Noverre se fixait au niveau de la théâtralité :

L'action en matière de Danse est l'Art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des Spectateurs. L'action n'est donc autre chose que la *Pantomime*. Tout doit peindre, tout doit parler chez le Danseur; chaque geste, chaque attitude, chaque port de bras doit avoir une expression différente [...]. (*Lettre X*, p. 262)

En termes de performance et de façon de représenter, ce développement fut certainement favorisé par une capacité, récemment acquise, d'instrumentalisation nourrie par la virtuosité technique de la danse. En retour, la maîtrise technique permit la mise en valeur constructive des nouveaux mouvements expressifs. À travers leur corrélation spécifique, les mouvements de danse et les mouvements expressifs se rapprochèrent les uns des autres. En conséquence les mouvements de danse accrurent leur capacité de faire avancer l'intention dramatique :

J'exige que dans une expression vive on ne forme point de pas lents; que dans une Scène grave on n'en fasse point de légers; que dans des mouvements de dépits on sache éviter tous ceux qui [ont] de la légèreté [...]; je voudrais enfin que l'on cessât d'en faire dans les instants de désespoir et d'accablement : c'est au visage seul à peindre; c'est aux yeux à parler; les bras même doivent être immobiles [...]. (*Lettre X*, p. 276-277)

À la fin du XVIII^e siècle, la façon dont on considérait le corps avait subi un changement marqué. Afin de se mouvoir correctement, il devait prendre une position verticale, en équilibre («à plomb», «équilibré»). En 1725, dans le traité de Pierre Rameau¹⁰, l'équilibre exigeait une position correcte des articulations et des membres. Les articulations de la partie inférieure du corps (les hanches, les genoux, les chevilles) gouvernaient les mouvements de jambe exigés par les pas et les sauts, c'est-à-dire qu'elles commandaient l'élévation et l'abaissement de parties du corps tout autant que du corps tout entier. Les articulations de la partie supérieure du corps (épaules, coudes et poignets) étaient impliquées dans les mouvements des bras qui devaient bouger «en opposition» aux mouvements des jambes sur les trois axes. Par exemple, si le pied droit bouge vers l'avant, le bras gauche doit soit bouger aussi vers l'avant soit sur le côté; si la jambe gauche est levée, le bras droit doit être baissé. Les aspects spatiaux des positions de ballet dépendaient des directions de l'espace scénique : la deuxième et la quatrième position, par exemple, évoquent respectivement les directions de côté et en avant. À l'instar de Rameau quarante ans auparavant, Noverre mettait l'accent lui aussi sur la signification de l'équilibre et de la perpendicularité; cependant, il situait

le centre du mouvement technique au niveau du bassin et considérait sa force, sa stabilité et son indépendance à la fois de la partie supérieure du corps et des jambes comme la condition essentielle d'une danse gracieuse et harmonieuse (*Lettre XII*, p. 345). Développant cette nouvelle conception qui cherchait pour le corps et ses mouvements une indépendance par rapport aux systèmes géométrique et mécanique, Noverre conçut l'espace entourant immédiatement le corps et ses directions comme égal et compatible avec l'espace scénique. De plus Noverre introduisit l'idée que le choix du mouvement dépend de l'anatomie du danseur et de ses capacités techniques et expressives (*Lettre XII*, p. 344). Et cette physiognomonie de la danse doit aussi correspondre au genre spécifique, la danse sérieuse et héroïque, la danse de «demi-caractère» et la danse grotesque.

Au cours du XVIII^e siècle, ce changement entraîna les développements suivants dans le vocabulaire du mouvement : le haut du corps, les bras et la tête furent mobilisés; on vit les bras croiser le centre du corps au niveau de la poitrine et se mouvoir en lignes obliques; le bassin devint un centre de mouvements; la façon de se tenir varia – on fit appel à l'agenouillement ainsi qu'à des positions couchées et semi-couchées sur le sol; l'amplitude des mouvements des membres s'accrut; les segments de membre les plus proches de la poitrine (le haut du bras et la cuisse) prirent de l'importance. L'attitude à l'égard de la chorégraphie elle-même restait cependant traditionnelle : les mouvements expressifs ou bien servaient d'ornements à des formes de danse plus ou moins conventionnelles ou bien – et ceci représentait une innovation – des actes complets de ballet se passaient complètement de danse en faveur de la pantomime. Ce développement se trouva appuyé, voire même motivé, par la nouvelle expressivité des compositions musicales, caractérisées par les contrastes.

LE CORPS STRUCTURÉ

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le ballet traita la dramaturgie comme un simple moyen narratif. Passant, dans le cours du siècle, du classificatoire, du normatif et du contrasté au spéculatif, au déductif et au synthétique, le conflit entre le drame et la danse comme processus du mouvement et, conséquemment, le conflit entre la dramaturgie et la chorégraphie commencèrent à trouver leur résolution. D'où la nouvelle idée du ballet romantique que l'intention de représenter et la motivation du mouvement peuvent atteindre la synchronie. La perfection technique mena à l'individuation du danseur; et l'interprétation personnelle, c'est-à-dire les modifications individuelles apportées au phrasé du mouvement, dynamisa l'usage du code du mouvement ainsi que la fonction traditionnelle des danseurs. Le maintien correct et harmonieux du corps, l'apparence physique, l'anatomie et la disposition musculaire de chaque type de danseur contribuèrent à cette dynamisation. Dans ses nombreux livres, Carlo Blasis¹¹ préconisait que le

«danseur noble» ne danse que les personnages héroïques dans des ballets sérieux, que le danseur de «demi-caractère» ne tienne que des rôles qui appartiennent au genre «demi-caractère» et que le danseur grotesque s'en tienne au genre comique : «Nevertheless, however talented the mime may be, he can never be truly expressive or interesting, if the Ballet master do not give him parts suitable to his powers [...]» (1828, p. 533)¹².

Dans ses livres, Blasis se servait de son propre corps pour offrir des illustrations montrant les positions correctes. Ce passage de descriptions purement verbales (celles d'un Noverre, par exemple) à des explications visuelles révèle bien la tendance de la danse à aller vers une technicité de plus en plus utile et hautement estimée. Ce n'était pas seulement le nombre des illustrations qui rendait l'œuvre de Blasis différente des traités théoriques du passé, mais aussi le fait qu'il abordait le corps comme une entité décomposée en unités techniques plus petites; ses dessins isolaient les jambes ou les mains, la tête, les bras... Ces diverses parties étaient en outre numérotées afin de mieux spécifier leur rôle dans telle séquence de mouvements. Ainsi Blasis pouvait-il mettre en évidence les parties les plus importantes impliquées dans un mouvement pris dans son ensemble et offrir, par là même, deux perspectives différentes sur l'action : l'accent mis sur l'accomplissement technique d'une part et son intégration dans la performance d'une séquence d'autre part. Une autre forme de polarité semble avoir eu de l'importance pour lui : d'un côté il insistait sur la linéarité et la perpendicularité du maintien (port, transport), de l'autre il concevait une certaine rondeur dans la trajectoire des mouvements, tout particulièrement pour les bras. L'opposition s'était ainsi déplacée de la notion de direction, c'est-à-dire des conditions géométriques et mécaniques du mouvement, à la distinction établie très nettement entre le direct, c'est-à-dire la ligne droite, et l'indirect, c'est-à-dire la courbe, considérés l'un et l'autre comme moyens d'expression. Les mouvements expressifs que l'on considérait auparavant comme relevant de la dramaturgie se fondirent aux mouvements de danse que la chorégraphie commande. Il devint évident que les mouvements de danse n'étaient pas seulement porteurs de sens du livret, mais qu'ils étaient même capables de déterminer ce dernier. C'est ainsi que, par exemple, Marie Taglioni fit de la «danse en pointe» une partie intégrante de son vocabulaire personnel de mouvements afin d'y asseoir la dimension spirituelle et métaphysique de sa danse. En 1832, son père, Filippo Taglioni fonda sa production de *La Sylphide* sur sa personnalité particulière de danseuse et il conçut la dramaturgie du ballet ainsi que sa chorégraphie en fonction de ses capacités techniques et expressives. La technique : les mouvements de bras et de mains de Marie, ondulants comme des serpents, ainsi que son travail sur les pointes donnaient l'impression d'un corps qui se balance doucement dans les airs; l'argument : la Sylphide immortelle se donne à un mortel, un simple être humain; le résultat/l'effet : la dimension surnaturelle, caractéristique de la première moitié du XIX^e siècle, apparaissait ici, ouvrant l'ère du ballet romantique.

Bien que de plus en plus conventionnels, les ballets de la seconde moitié du XIX^e siècle témoignent d'une nouvelle unification des structures dramaturgiques et chorégraphiques¹³. À des thèmes romantiques, métaphysiques, on lia des sujets fantastiques et imaginatifs. Encore attachés à la structure d'un récit à mener, les ballets se développèrent en une série de courtes scènes ou de numéros dansés. En termes d'implications dramaturgiques (effet secondaire) des mouvements du corps chorégraphiés, le ballet fit alors montre non seulement d'une remarquable capacité de virtuosité et de caractérisation expressive, mais aussi d'une solide habileté théâtrale, c'est-à-dire d'un sens de l'effet théâtral. On ne saurait en trouver de meilleur exemple que dans les œuvres les plus célèbres de Marius Petipa : *La Belle au bois dormant* (1890), *Casse-Noisette* (1892) et *Le Lac des cygnes* (1895), représentées à Saint-Petersbourg sur des musiques de Tchaïkovsky. Ici le contenu expressif de la musique venait soutenir et même stimuler cette nouvelle façon de considérer la dramaturgie et la chorégraphie. Le second acte du *Lac des cygnes*, dont la chorégraphie était due à l'assistant de Petipa, Lev Ivanov, mettait en évidence la part considérable prise par la musique dans l'invention du mouvement et la compréhension du drame. D'un côté, la partition de Tchaïkovsky était le résultat d'une commande, c'est-à-dire qu'il s'agissait de musique à programme. De l'autre, cette musique contribuait à l'émergence d'une nouvelle approche quant à l'utilisation de la musique dans la création de ballets : les œuvres de la littérature musicale existante pouvaient devenir une source d'inspiration par l'atmosphère qu'elles étaient susceptibles de créer. En effet, alors qu'au XVIII^e siècle le caractère expressif de la musique restait contenu dans une forme régulière et claire, à la fin du XIX^e siècle l'atmosphère expressive créée par la musique fonctionne en partie comme soutien du livret du ballet. Pendant la longue association de celui-ci avec la structure narrative, le développement de l'événement dramatique dépendait de la capacité du danseur à représenter. À partir de maintenant en revanche, le drame va se jouer dans le danseur lui-même. Le développement de l'intrigue, son commencement, son milieu et sa fin vont être remplacés par des ambiances scéniques, images entr'aperçues d'un processus thématique sous-jacent. Ainsi une approche de la danse de scène précédemment conceptuelle et intellectuelle sera-t-elle remplacée et améliorée par le recours à la perception sensorielle et les moyens qu'elle commande. Et c'est à cet appel aux sens que, comme je le mentionnais au début, le public répond par une identification motrice. C'est là le niveau d'identification spécifique de la réception de la chorégraphie, par opposition à l'approche illusionniste et conceptuelle de la dramaturgie et de sa réception.

LE CORPS HERMÉTIQUE

L'utilisation de la musique comme source d'inspiration pour l'invention et la composition du mouvement

fut un pas décisif dans le cheminement de la chorégraphie vers son émancipation à travers un développement qui se libérait des prérogatives littéraires de la dramaturgie. Des ballets abstraits apparurent qui, inspirés par la musique et l'absence d'intrigue, créèrent un véritable sens de la situation par l'atmosphère. Dans *Les Sylphides* (1909, Paris) par exemple, le maître de ballet et premier chorégraphe des Ballets Russes, Michel Fokine, suivait les principes théoriques de son temps et visait une réforme de la danse sous les prémisses du *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale). La musique, la dramaturgie et la chorégraphie fusionnaient par analogie dans des épisodes de danse dont la technique et le style soutenaient l'œuvre et la performance tout en les rendant visibles.

Quand on proclama la libération de l'expression individuelle par la danse, la dramaturgie-chorégraphie fut déterminée par la conjonction empirique, et en aucune façon causale ou narrative, de la personne, de l'émotion et du mouvement. Isadora Duncan, l'une des initiatrices de cette tendance, était elle aussi fascinée par l'idée de réformer la danse par le recours au *Gesamtkunstwerk*. Son approche de la technique niait purement et simplement la tradition du ballet; elle s'inspira d'œuvres majeures de la littérature musicale pour découvrir des mouvements libres, non conventionnels, abstraits et plastiques, en particulier des mouvements de bras. Ce n'était pas la forme qui dans la musique l'intéressait le plus, mais l'expression par la danse de son effet émotionnel. Ce processus intérieur structurait ses danses.

Dans cette nouvelle forme de danse qui émergeait à l'époque, des mouvements non conventionnels furent enchaînés les uns aux autres pour former un code du mouvement aux contours clairs, autonome et de tendance psychologique : c'est donc par une analyse des vocabulaires du mouvement, qui constituaient les moyens chorégraphiques de ces œuvres, qu'on peut le mieux décrire leur dramaturgie. C'est ainsi que dans son premier ballet, *L'Après-midi d'un faune* (1912, Paris), Vaslav Nijinsky réduisit le vocabulaire virtuose et exubérant du ballet à la simple locomotion, à la torsion du haut du corps et à un petit nombre de mouvements de bras traités selon le principe du bas-relief. La séquence rythmique des mouvements ne suivait pas nécessairement le flux de la musique impressionniste de Debussy; ils formaient plutôt un niveau indépendant, c'est-à-dire supplémentaire, au sein de l'organisation rythmique de la performance. La tendance constructiviste à l'œuvre dans la chorégraphie de Nijinsky provoquait le public d'une façon bien différente de la sympathie ou de l'empathie que les danses de Duncan ou les œuvres de Fokine attendaient de lui; dans le *Faune*, le public devenait un témoin, interprétant tout à fait consciemment ce qui se produisait, c'est-à-dire imaginant sa propre histoire.

En dépit de l'aspect très personnalisé de leur codification du mouvement et de la variété qui en

résultait quant à son amplitude, les œuvres du début du XX^e siècle partageaient certaines caractéristiques au point de vue de la motricité : toutes les parties du torse étaient activées et c'est de cette partie centrale du corps qu'émanaient un certain nombre de gestes. On faisait jouer le poids du corps dans l'invention des mouvements. L'utilisation de l'espace scénique était subordonnée au changement d'intention des danseurs.

Comme, au début du XX^e siècle, les danseurs/chorégraphes se concentraient sur le mouvement, lorsqu'ils composaient des œuvres de danse destinées à la scène, le terme de chorégraphie devint plus spécifique et plus important. Simultanément, la dramaturgie abandonna son cadre de référence représentatif, traditionnellement littéraire. Utilisé pour désigner et intégrer n'importe quel type de performance dansée, le terme de dramaturgie sombra dans le vague. Les formes dramaturgiques, c'est-à-dire les structures théâtrales, les formes d'organisation et les diverses conceptions de l'effet théâtral, qui apparurent dans la première moitié du XX^e siècle, émanaient de trois aspects de l'attitude personnelle des danseurs/chorégraphes et se manifestaient de façon non moins personnelle dans leurs vocabulaires de mouvements. On peut caractériser ces trois aspects de l'attitude du danseur/chorégraphe de la façon suivante : la psychologie de la motivation, la notion d'inconscient collectif et l'expérience de l'individu face à son environnement social. La dramaturgie de l'*Ausdruckstanz* allemande et de la *Modern Dance* américaine reflétaient les interprétations des processus internes des danseurs. L'image du monde y était liée, de façon de plus en plus consciente, à l'image de l'individu, de l'être propre, du corps propre. Les protagonistes de l'*Ausdruckstanz* et de la *Modern Dance* suivaient ainsi l'approche amorcée par Nijinsky : ils trouvèrent au mouvement et à la chorégraphie un sens personnel, parfois même réaliste et en même temps universel. Les danses-drames de Mary Wigman reflétaient certains aspects de sa personnalité dans son choix de mouvements. Ces œuvres hermétiques contrastaient avec les mouvements de Martha Graham ou de Doris Humphrey qui projetaient leur être dans le monde ou vice-versa. Les deux mouvements, aussi bien l'*Ausdruckstanz* que la *Modern Dance*, peuvent être caractérisés par leur tendance métaphysique ou métaréaliste, une tendance que seuls quelques-uns allaient dépasser, parmi lesquels Valeska Gert avec ses mouvements satires ou Kurt Jooss avec ses ballets réalistes et politiques.

Dès lors, libérées d'une conception traditionnelle de la dramaturgie qui situait le mouvement dans le domaine de l'effet secondaire, les qualités, jusque-là non transmissibles, du mouvement et de la chorégraphie allaient désormais déterminer la théâtralité et l'efficacité scénique du travail de la danse. Par sa propre mise en évidence, le corps lui-même allait manifester certains aspects de la personne.

LE CORPS DOCUMENTAIRE

La «fragmentation» est une des principales caractéristiques de la danse de la seconde moitié du XX^e siècle. Et ceci vaut tout autant pour la structuration dramatique et sa fonction immanente d'effet secondaire que pour les mouvements de danse et la chorégraphie. Quand des sources littéraires sont utilisées, le fil de leur histoire n'apparaît pas moins fragmenté que les rôles dont elles permettent la conception. Un bon exemple de cette approche est fourni par l'*Othello* de John Neumeier (1985, Hambourg). Dans son adaptation de l'œuvre de Shakespeare, Neumeier suit la structure de l'intrigue telle qu'elle apparaît dans la pièce, avec ses personnages principaux; il interrompt cependant constamment la séquence dramatique pour y insérer des représentations des processus intérieurs, des motivations des personnages et de leurs rapports. Neumeier transgresse également la conception traditionnelle du rôle en employant les talents individuels de ses danseurs et en les exploitant de façon créative. Il en résulte une relation complexe entre la personne et les capacités physiques du danseur, le monde intérieur du rôle qu'il crée, l'environnement auquel il est confronté et les éléments constitutifs de la source de l'œuvre. Certains mouvements du corps sont traités comme l'expression d'expériences personnelles de la vie de tous les jours. Neumeier adopte une position extrêmement critique, voire même carrément destructive à l'endroit de tous les dogmes de la composition admis jusque-là. Les moyens habituels de la danse de scène sont devenus contestables, on les met en cause, on les isole, on les analyse, les réduit ou les combine arbitrairement de façon inorthodoxe.

C'est Merce Cunningham qui, au début des années cinquante, fut le premier à remettre en question le dogme de l'expression des émotions qui s'était imposé dans les formes de la danse de la première moitié du siècle. Mettant de l'avant le «principe du hasard» comme un des moteurs de la création en danse, il détacha la chorégraphie de ses composantes narratives, philosophiques ou psychologiques. Les aspects moteurs et énergétiques de la danse devinrent des moyens théâtraux signifiants, équivalents de la musique, des décors et des éclairages créés par des artistes influents tels John Cage, Robert Rauschenberg et Andy Warhol. Mais Cunningham n'en restait pas moins très attaché aux défis traditionnels de la technique. Dans la décennie suivante au contraire, les danseurs postmodernes¹⁴ préconisèrent le recours à des mouvements basés sur un vocabulaire emprunté à la vie quotidienne et s'appuyèrent sur une énergie constante et des transitions en douceur, évitant les changements de dynamique trop rigoureux. Ces mouvements de tous les jours ne prétendaient pas cependant dépeindre des situations quotidiennes; ils avaient plutôt pour but de montrer la qualité (douteuse) de la vie quotidienne bourgeoise. À partir d'une conception non conventionnelle de la danse, Steve Paxton développa une technique et un style de danse qui font appel au poids du corps et au contact comme principes majeurs du mouvement. Le

«Contact Improvisation» – c’est le nom de cette technique révolutionnaire – évite les séquences préconçues, les formes prédéterminées et la mise en évidence du sens; elle met plutôt l’accent sur l’expérience du mouvement qui naît du jeu de la gravité et de la perception des surfaces du corps.

Le *Tanztheater* (danse-théâtre) inventa une autre façon de remettre en cause les composantes privées et émotionnelles de toutes les conventions concernant le mouvement, même celles qui n’ont pas nécessairement rapport à la danse. Des collages, des «works in progress» furent produits; leur imagerie et leur théâtralité visuelle dévoilent la confrontation des danseurs et des chorégraphes avec leur monde intérieur comme avec leur origine et leur milieu personnel, social et professionnel. Depuis les années soixante, Gerhard Bohner et Johann Kresnik se sont concentrés sur les implications socio-culturelles de la danse; dans ses œuvres, Bohner explore les implications politiques et esthétiques du processus chorégraphique, tandis que Kresnik – dans son *Choreographisches Theater* – fait de l’éducation politique et met en jeu la responsabilité de la danse comme forme d’art au sein de la société allemande qu’il perçoit comme bien dépourvue de dimension critique et sursaturée de biens. Les femmes impliquées comme créatrices dans le *Tanztheater* (principalement Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke) ont pris pour thème la vie des femmes, les conflits et les confrontations entre les hommes et les femmes qui prennent racine dans la psyché et/ou l’enfance.

De la fin des années soixante à nos jours, tous les mouvements sans exception sont devenus légitimes. Illustrant sa propre expérience, le corps ne tend plus à représenter quoi que ce soit d’autre que lui-même dans son immédiateté et il se présente comme quelque chose qui doit être dramaturgiquement et chorégraphiquement décodé. Son potentiel représentatif intègre, cumule et synthétise divers choix de représentations. Les mécanismes, les contenus et les effets de la production théâtrale sont thématiques à volonté. L’interprétation de leur choix spécifique, de leur sens, de leur portée et de leur rapport aux sens est laissée au public.

Au cours de cette réflexion sur la danse, j’ai considéré que les relations entre la dramaturgie, la chorégraphie et les mouvements du corps sont significatives d’un point de vue historique; en élaborant une telle histoire, j’ai adopté une position affirmative. En d’autres mots, mon travail s’est fondé sur l’idée qu’en danse l’intention scénique (c’est-à-dire les stratégies de la dramaturgie et de la chorégraphie) est liée à la représentation du corps (c’est-à-dire à une conception spécifique du mouvement propre à telle période historique). Mais en fait, je doute qu’une hypothèse historique d’ensemble comme celle-ci soit entièrement juste. Je préférerais que ces résultats soient pris comme une approche possible d’une typologie des capacités représentationnelles du corps. Ce travail entend produire un outil méthodo-

logique et terminologique capable d’appréhender des phénomènes historiques en leur appliquant des critères typologiques, c’est-à-dire autres que ceux que l’on croit généralement correspondre à la période pour laquelle ils sont «appropriés». Car de nouvelles perspectives sur le corps dansant peuvent s’ouvrir par la diversification et la modification de l’approche interprétative. La procédure que j’ai appliquée ici propose un vocabulaire qui s’attache aux phénomènes chorégraphiques pour y chercher des réponses à plusieurs questions qui concernent l’histoire du corps et du mouvement : – est-ce que la représentation du corps non seulement confirme (et dans quelle mesure) les hypothèses existantes en ce qui concerne le théâtre, mais, par sa nature même, va jusqu’à exercer une influence sur leur détermination? – est-ce que le corps produit un énoncé (et de quelle façon) qui caractérise une certaine conception de l’action physique, spécifique et pertinente à une période historique donnée?

1. Le terme «chorégraphie» fait référence au grec «choros» qui signifie à la fois danse en cercle, lieu réservé à la danse, groupe de danseurs et «graphe» ou écriture. Le terme apparaît pour la première fois en France, à la fin du XVI^e siècle (T. Arbeau, *Orchésographie*, Langres, 1588) et désigne la description des pas et figures de danse au moyen d’abréviations conventionnelles. C’est au cours du XVIII^e siècle que le sens du mot change : il renvoie maintenant à l’invention et à la composition de pas et de figures (il n’est pas question de leur notation); voir, par exemple, le *Grand Larousse de la langue française*, tome I, Paris, 1971; *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Bd T. Berlin, 1989. Les rapports spécifiques entre la notation et les diverses notions que recouvre le terme de chorégraphie, dans son évolution tout au long de l’histoire de la danse, formeraient en eux-mêmes l’objet d’une approche particulière qui dépasserait le cadre de cet article.
2. Voir A. Rasche, «Der Traum wird leben. Höfische Barockfeste als imperiales Welttheater», P. Csobádi et alii (sous la dir.), *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater...*, Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991, Salzburg, 1992, p. 208.
3. Le *Ballet Comique de la Reine* fut présenté pour la première fois à Paris, le 15 octobre 1581, par Balthazar de Beaujoyeux, à l’occasion du mariage de Mlle de Vaudemont, sœur de la reine, avec le duc de Joyeuse, l’un des mignons d’Henri III.
4. Voir M. McGowan, *L’Art du Ballet de Cour en France, 1581-1643*, Paris, Éd. du CNRS, 1963, p. 43-44.
5. *Ibid.*, p. 46-47.

6. Essentiellement dans *An Essay towards an History of Dancing*, Londres, 1712, et *The History of Mimes and Pantomimes*, Londres, 1785. Toute l'œuvre de Weaver a été republiée dans une édition annotée par R. Ralph, dans son *Life and Works of John Weaver*, New York, «Dance horizons», 1985, p. 389-672 et 675-732.
7. *The Loves of Mars and Venus. A dramatick entertainment* fut présenté pour la première fois à Londres en 1717. On en trouvera une réédition dans Ralph, *op. cit.*, p. 735-762
8. «Vulcain paraît devant Venus : ils font ensemble une danse dans laquelle Vulcain exprime l'admiration, la jalousie, la colère, et le dépit. Et où Venus montre indifférence, coquetterie, mépris, et dédain. Cette dernière danse étant entièrement du genre pantomime, il est nécessaire que le spectateur connaisse quelques-uns des gestes les plus particuliers dont on fait usage en cette discipline et quelles passions ou affections ces dits gestes font venir au jour, représentent ou expriment.»
9. *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, Lyon/Stuttgart, 1760.
10. *Maître à danser*, Paris, 1725.
11. Les œuvres les plus influentes de Blasis furent son *Traité Élémentaire*, Milan, 1820 et *The Code of Terpsichore*, Londres, 1828.
12. «Quoi qu'il en soit, quelque talentueux que puisse être le mime, il ne pourra jamais être vraiment expressif ou intéressant si le maître de ballet ne lui confie pas des rôles qui conviennent à ses capacités.»
13. Après le milieu du XIX^e siècle, il y a un manque notable de sources écrites sur le sujet de la relation explicite entre dramaturgie et chorégraphie : on traite évidemment cette question comme un problème de la pratique de la danse sur scène, problème rencontré dans les productions elles-mêmes. Ainsi la relation entre dramaturgie et chorégraphie est-elle le mieux analysée en termes d'applications à l'intérieur de certaines œuvres scéniques exemplaires.
14. Voir par exemple le texte d'Y. Rainer, *The Mind is a Muscle*, qui représente l'analyse de son œuvre de 1966 intitulée *Trio A*.

QUAND LA DANSE FAIT THÉÂTRE¹

Jouer avec la représentation

MICHÈLE FEBVRE

Depuis plus d'une décennie, les critiques s'accordent sur la récurrence d'une «certaine» théâtralité dans la production chorégraphique. Cet essai tente de mettre à jour comment la danse joue avec la représentation en utilisant la théâtralité inhérente au corps dansant et à ses rapports dans et avec l'espace, comment elle se sert d'une gestualité familière pour la reconduire au mimétisme ou laisser agir ce que cette gestualité porte de reconnaissance possible.

For the past decade critics have unanimously agreed that a certain theatricality can be seen to underlie choreographic productions. This essay attempts to show how dance makes use of representation by exploiting the inherent theatricality of the dancing body and the relationships it establishes both within space and with space. It also considers how dance can turn familiar gestuality to mimetism or can allow for the further development of recognizable elements of such gestuality.

Depuis plus d'une décennie déjà, les critiques de danse s'accordent sur la récurrence d'une «certaine» théâtralité dans la production chorégraphique, mais ils s'attardent rarement à comprendre ce qui la génère. Le concept de théâtralité, polysémique et ambigu par excellence, est employé comme une désignation commode pour qualifier des créations s'éloignant des codes corporels institués de la danse (classique et contemporaine), ou renouant avec un «réalisme» du corps et du gestuel ou avec des procédés narratifs.

De fait, la théâtralité, repérée dans bon nombre d'œuvres chorégraphiques, réfère en partie aux données empiriques de la tradition du théâtre, à une conception pré-supposée tributaire de la pratique institutionnelle occidentale :

La théâtralité est tantôt l'illusion parfaite, ce qui nous fait prendre pour réel le monde créé par la scène, tantôt au contraire c'est la marque de l'artifice, du jeu, du procédé artistique affiché comme tel et ne cherchant pas à donner le change sur sa nature de représentation.²

Si une partie du débusquage de la théâtralité en danse se fait à partir de ce modèle historique, une autre frange est à démasquer, plus secrète, plus discrète, plus intéressante aussi, dans le *fait* de la corporéité dansante avec son double statut de force et de sens. C'est, en effet,

l'ambivalence fondamentale du corps énonciateur, pris entre pulsion auto-réflexive et désir de sens, qui rend possible la conversion de ses manifestations visibles en autant d'effets métaphoriques, iconiques ou signifiants.

Si nombre de chorégraphes ont été repris du désir de lier la danse à la réalité psychosociale, ils se tiennent, sauf exception, à distance d'une représentation simpliste et savent très bien jouer de la duplicité des corps dansants, de leurs relations entre eux et dans l'espace pour alimenter le propre imaginaire du spectateur et laisser agir ce qu'Umberto Eco nomme «la nécessité biologique de fabuler». C'est ce que nous essaierons de montrer ci-dessous.

LE GOÛT DU «CASTING»

La tentation de proposer le redoublement spectaculaire d'une certaine réalité psychosociale s'est inscrite de façon particulièrement évidente dans le choix des interprètes.

En effet, nombre de chorégraphes semblent rechercher de plus en plus des morphologies singulières et profiter ainsi d'une infra-théâtralité inscrite dans la corporéité de chacun de leur danseur, que non seulement la danse a façonnée, mais que leur histoire personnelle (biologique, psychologique et sociale) a transformée.

Ces corps, affichant le résultat de leur propre processus de gestion énergétique, affirment leur appartenance au monde séculier et non au monde quasi divin de la sylphide et de l'éphèbe disant un refus du temps qui passe sur les êtres et promouvant une corporéité idéalisée où se sont lissées les différences. À la beauté stéréotypée de la danseuse-liane, Gallotta a préféré la présence racée et athlétique de Mathilde Altaraz, le corps compact et court de Viviane Serry³, et Pina Bausch, la stature de walkyrie de Mechthild Grossmann, l'allure une peu lourde de Jo Ann Endicott. Au Québec, loin des canons morphologiques, Catherine Tardif prête sa «gueule» et sa silhouette androgynes à tous les chorégraphes importants, et Sylvain Emard fait danser Jo Lechay, une belle quinquagénaire, dans une de ses dernières pièces. À une copie du «beau-danseur-au-beau-cul» et au sexe en écran, ils privilégient qui un Robert Seyfried ou un Jan Minarik à la calvitie et aux rondeurs naissantes, qui un Daniel Soulières entre Charlot et Buster Keaton, imposant d'une chorégraphie et d'un créateur à l'autre sa fragilité attachante d'homme tendre un rien victime. En soi, ils ou elles ont déjà des aptitudes au «personnage», analogon de la personne humaine, une configuration singulière dont les chorégraphes ne cherchent pas systématiquement à gommer les aspérités, les manques, l'âge ou les comportements privilégiés; ces danseurs aux morphologies dépareillées constituent une sorte de projection homonymique des différences entre les hommes. Ils condensent, par leur corporéité singulière, l'universel dans le particulier.

La diversité des corps dansants, leurs particularités individuelles, leur coexistence sur scène renvoient à la propre diversité des corps profanes; le corps dansant devient l'écho des humains, l'incarnation légitimée d'une corporéité prosaïque; il appelle l'identification du spectateur à des êtres qui somme toute lui ressemblent, disent leur proximité avec lui.

Aujourd'hui plus qu'hier, les chorégraphes jouent sur ces atouts du «vécu» bio-psychosocial, tout comme les metteurs en scène le font déjà depuis longtemps. C'est ce qu'expliquait Claudia Jeschke à propos du néo-expressionnisme allemand : «The individual body and physical experience become aesthetic, dramaturgical elements. Physical movements are oriented by the personalities of each of the dancers involved»⁴.

Cette pré-théâtralité inhérente aux corps dansants, et particulièrement à ceux-là, pourrait être de l'ordre de la chora sémiotique dont parle Julia Kristeva et qu'elle aborde ainsi :

Des quantités discrètes d'énergie parcourent le corps de ce qui sera plus tard un sujet, et dans la voie de son devenir, elles se disposent selon les contraintes imposées à ce corps – toujours déjà sémiotisant par la structure familiale et sociale. Charges 'énergétiques' en même temps que 'marques psychiques', les pulsions articulent

ainsi ce que nous appelons une *chora* : une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs *stases* en une mobilité aussi mouvementée que réglementée.⁵

C'est peut-être l'intuition de l'existence de cette *chora*, sorte de soubassement énergétique et pulsionnel constitutif du sujet, qui a fait rechercher parfois l'emploi de non-danseurs. Le corps du non-danseur étant utopiquement ressenti comme plus authentique, originel par rapport aux corps «préparés» des professionnels, et par conséquent susceptible de ratés, de manifestations du pulsionnel plus à même d'émerger de ce corps profane, peu habitué aux techniques contrôlantes. Corps du non-savoir, retour à la source. Nous ne serions pas loin de la nostalgie du bon sauvage et de celle de l'enfance! Le danseur se trouverait alors en continuité avec le sujet d'un autre espace-temps et qui pourrait aussi être lui-même. Sa propre icône.

Dans le prolongement de cette idée, on notera que Jean-Pierre Perreault, après avoir succombé à cette séduction de l'amateur, tente de retrouver avec ses danseurs aguerris la touche d'imperfection, une sorte de maladresse ou de gaucherie reconstruites, cet inachèvement du mouvement que l'on perçoit aussi très bien chez les hommes de Gallotta. Rusticité factice et troublante qui relie la danse à la vie et redonne du «corps» à la danse⁶. Chez Gallotta, l'exécution mal dégrossie des mouvements de danse eux-mêmes renforce l'apparence poilue-barbue des danseurs (sauf Pascal Gravat) plutôt patauds, très «mâles» rustiques; chez Perreault, au contraire, l'inachèvement gestuel porté par des corps variés souvent vêtus de fripes misérables et datées, dans *Nuit* (1986) ou *Les Lieux-dits* (1988) notamment, va marquer la fragilité, les pulsions refrénées, comme la nostalgie discrète et un rien souffrante de quelque chose de perdu qui se tiendrait du côté de l'enfance. Chez lui, la gaucherie recherchée s'inscrit aussi dans des attitudes qui défont l'apparence normée des danseurs : les épaules engoncent le cou, la tête se projette vers l'avant, les bras, les mains ou les pieds pendent au bout de leur articulation. Restitution de corps aux inscriptions psychosomatiques singulières appartenant au quotidien, entrevu quelque part.

Les chorégraphes tels que Josef Nadj, Gallotta, Bausch, Vandekeybus, Perreault (et nombre d'autres) substituent à l'atypie «abstraite» du danseur traditionnel des identités concrètes que le travestissement et les situations vont amener, ostensiblement ou non, au personnage.

Cette recherche de corps familiers pourrait être rapprochée de l'affichage des rouages du chorégraphique (ex. : entrée, sortie de l'espace scénique en apparence non placées), une autre façon pour la «vie» de faire irruption sur la scène. Mais elle peut être aussi désignation d'un désir de perte de savoir corporel, éventuellement de savoir tout court, et d'atteinte d'une

espèce de primitivité mythique à l'écart d'un contrôle durement acquis.

D'où, sans doute, l'emploi assez fréquent d'enfants, de préférence nus ou presque, à la gestualité non travaillée, courant, ou traversant d'une coulisse à l'autre, accompagnés parfois d'un adulte, captant toute l'attention comme un animal mis sur scène. Plus ils sont jeunes, donc moins «dressés», plus l'évidence et l'immédiat de leur présence se font sentir : on se souvient de la bouffée des quarante enfants nus dans *Les Survivants* (1983) de Gallotta, mais aussi, dans *Les Porteurs d'Eau* (1990) d'Hélène Blackburn, du trottement et du regard attentif et curieux du bambin qui, tout à coup, semblait opposer son regard candide au nôtre, codé et décodeur.

La présence accrue d'interprètes vieillissants⁷ pourrait relever du même désir que celle des enfants, des non-danseurs et des corps non standards : rejoindre cette part d'incontrôlable qui serait de l'ordre de la Nature et non pas de la Culture⁸. Le corps dansant devient le lieu duquel se revendique, inconsciemment ou non, l'appartenance à notre finitude, à notre inscription temporelle et séculière. Parlant de Kazuo Oono, Georges Banu a cette formule troublante : «Le vieil acteur sur le plateau rachète l'homme vieillissant dans la salle»⁹.

Paul-André Fortier, dans la quarantaine, interprète de ses propres œuvres, rappelle souvent en entrevue son désir d'utiliser la présence expressive de l'homme mûr; c'est-à-dire ce qui dans son corps s'est installé avec l'âge et que même le maquillage et la technique ne masquent plus (et qu'il ne souhaite pas masquer mais dont il veut profiter) : les rides, bien sûr, qui affirment une topographie expressive; mais aussi une gestion nouvelle de son propre poids qui modifie substantiellement la façon de bouger : plus de sauts aériens mais un rapport plus constant des pieds avec le sol; la gravité s'affirme dans la mobilisation corporelle; la mobilité des bras, du tronc et de la tête est davantage sollicitée que celle des membres inférieurs devenus essentiellement porteurs et générateurs de déplacements simples. C'est ce que le langage populaire appelle, au sens figuré, «prendre du poids»! Le rapport au temps se modifie également : le danseur mûr prend son temps, habite l'espace, davantage par le regard que par ses envolées. Dans *Les Males Heures*¹⁰, celles-ci se réduisaient à de grands battements de bras pendant une course rasante, sorte d'évocation dérisoire et ironique d'un désir latent ou ancien de voler.

Il est évident que les chorégraphes utilisent aussi la disparité des corps, leur disproportion (la petite ou la grande, le maigre ou le rond) pour déjouer les harmonies attendues et mille fois vues, pour opposer des tonicités contraires, pour provoquer des tensions entre la vulnérabilité de l'un et la puissance de l'autre, ou des effets comiques entre le grand et le petit; bref, pour élargir la palette des représentations de l'être humain.

Pour illustrer cette idée, écoutons Raymund Hoghe évoquant *Arien* (1979) :

[...] l'homme, très grand, porte sur la scène opiniâtrement la très petite femme, «l'élève» jusqu'à lui et baise sa bouche, les pieds de la femme n'atteignent plus que les genoux de l'homme – elle ne touche plus le sol et ne peut plus se tenir sur ses jambes. Lâchée par son partenaire, elle glisse contre lui et s'enfonce dans l'eau à ses pieds.¹¹

L'irruption des corps familiers et disparates se complète souvent d'un jeu de dévoilement total ou partiel d'une intimité corporelle jadis savamment cachée ou «esthétiquement» montrée; cette visibilité corporelle vient souvent appuyer l'aspect naturaliste ou expressif des danses, surtout quand elle est partiellement prévue et partiellement contrôlée. Chez Bausch particulièrement, les femmes se dénudent dans le feu de l'action chorégraphique. Dans *Le Sacre du Printemps* (1974) par exemple, les bretelles tombent, découvrant les seins, les jupes se soulèvent, révélant cuisses et ventre. Mais les corps ne sont pas exhibés pour séduire, racoler, ils sont de la même veine que la terre que l'on foule et qui les macule. Ils se révèlent comme l'essoufflement que l'on perçoit, la sueur qui coule, les cheveux qui se défont par le jeu du mouvement. Les seins nus dans les courses et les rebonds s'affaissent et se soulèvent, les muscles peaussiers se tendent, déjouant la beauté plastique pour faire apparaître un corps de travail, de fatigue, et, à la limite, de douleur. L'érotisme sous-jacent à toute nudité dévoilée se trouble de la visibilité du jeu énergétique qui circule dans les corps, rendant active leur dimension pulsionnelle. Qui plus est, les femmes bauschiennes n'offrent pas une nudité à l'esthétique stéréotypée : leur corps révèle les atteintes de l'âge et les marques du travail physique qui souvent durcit l'apparence. Corps ascétiques.

C'est l'action qui, là, dévoile les corps, comme à l'insu d'un vouloir; c'est la vie des corps sur scène (et non la mise en scène) qui les dénude. De la même façon que dans le pas-de-deux de *Yves P.* (1982), les slips un peu lâches menaçaient toujours de délivrer un testicule ou quelque poil pubien, au risque de faire déraiser la représentation vers l'événement...

Nous sommes loin en effet de la grande tradition ballettique qui nous avait habitués aux effets d'entre-jambes féminins sagement lissés comme nos poupées d'antan, sous les tutus rappelant sournoisement les dessous des «cocottes»; elle nous avait habitués aussi aux proéminences prometteuses et savamment gonflées des danseurs. Par contre, quand Gallotta déculotte ses hommes, c'est sans gloire : le Phallus redevient simple «quéquette» – comme il l'a dit lui-même – soumise aux impératifs de la gravitation; bref un homme est un homme, ni Zeus, ni Apollon ! La virilité, magnifiée lors d'époques antérieures, est bien souvent, chez ce chorégraphe, porteuse de dérision : on se souvient, dans *Les Mystères de Subal* (1990), du solo aguicheur de Robert

Seyfried, au sexe ridiculement dissimulé dans une coquille très kitch, faune vieillissant à la fesse tremblotante, assiégé par les femmes faussement séduites : sorte de rêve de polygamie réduit à la farce rigolarde filigranée d'un certain tragique. De *Barbe-Bleue* (1977) de Pina Bausch, on rappellera, dans la même veine encore plus cruelle, les poses de body-building des hommes devant les femmes, démonstration dérisoire d'une virilité cherchant maladroitement à plaire.

L'INTERSUBJECTIVITÉ ET LE RAPPORT SPATIAL : THÉÂTRALITÉ DE FAIT

La théâtralité inhérente aux corps dansants, démultipliée par leur diversité, se renforce encore par les relations intersubjectives mises en place, et ce, au-delà de leur jeu formel (de dimension par exemple). Un homme, une femme – ou deux hommes, deux femmes – se font face et déjà une possible théâtralité secrète et médiate se propose au regard sémiotisant et fabulateur du spectateur.

La chorégraphie contemporaine profite de cette transformation toujours possible de l'intersubjectivité sans nécessairement la mettre en place de façon ostentatoire comme chez Bausch. Les chorégraphes savent qu'elle fonctionne toujours de toute façon, par-delà même leurs intentions. Ils s'emploieront alors, soit à l'amplifier en accentuant la fonction signifiante et expressive, par une dramatisation explicite par exemple, soit à la déjouer, à défaire l'effet-représentation par des moyens divers (ex. : virtuosité gestuelle, dissémination, fragmentation, répétition des actions, jeu temporel, spatial).

Prenons le travail chorégraphique de Jean-Pierre Perreault qui me paraît exemplaire d'une théâtralité inhérente aux rapports intersubjectifs, et plus globalement aux rapports spatiaux. Dans *Nuit*, rappelons la course régulière, autour de la scène, d'un homme et d'une femme : situés toujours à peu près aux extrémités d'un même diamètre, ils allaient dans le même sens : qui suivait l'autre ? qui poursuivait l'autre ? qui tentait d'échapper à l'autre ? ou n'étaient-ils là que « par hasard » ? Mais quelle qu'ait pu être « l'intention de l'auteur », cette figure in-sensée (qui résiste au sens) est « automatiquement » récupérée comme figure signifiante, propice à l'identification et à la construction imaginaire, tout comme peut l'être une situation entrevue – furtivement et par hasard – d'une « fenêtre sur cour ».

La théâtralité que nombre de spectateurs reçoivent des œuvres de Perreault n'a à peine d'autres sources que ce jeu de coexistence ou de relations des danseurs entre eux et de leur positionnement dans l'espace. Il sait que la présence humaine est en soi toujours déjà signifiante, expressive. Il lui suffit alors d'inclure, dans ses décors monumentaux aux plans patinés, un être, puis un autre : la machine fabulatrice se met en place, activée dans son cas par les costumes un rien misérabilistes, par les

éclairages pensés à partir de l'obscurité. Il suffit d'avoir vu, pour s'en convaincre, les dessins qu'il exécute avant de créer et qui inventent d'abord un espace. Sur les pages apparaissent, peu à peu, un, puis plusieurs petits bonshommes noirs perdus dans l'immensité anticipée, qui se joignent, se disjoignent, s'isolent. Dans ces formes fixes et à peine humaines s'esquisse déjà le tragique de ses pièces. Cependant chez ce créateur, encore plus que pour bien d'autres, le travail sur la proxémie corporelle me paraît essentiel à la manifestation de ce qui sera perçu comme théâtralité. Le rapport proxémique des humains, on le sait, est culturellement codé et les recherches américaines sur la communication non verbale ont bien mis en évidence les distances intimes et sociales « permises » dans une société donnée, ainsi que la valeur signifiante et expressive de l'orientation des corps les uns par rapport aux autres et celle des contacts des corps entre eux. Comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, Jean-Pierre Perreault utilise les codes proxémiques et rend possible la perception d'une autre réalité intersubjective qui n'avoue pas autrement son ou ses contenus (il n'y a pas chez lui de désir d'expression d'une intériorité à manifester, mais un travail sur des intensités corporelles, rythmiques, des variations temporelles et des tensions spatiales). L'intersubjectivité qu'il met en place agit ou possède ce qu'on pourrait appeler, après Barthes à propos du regard, un « noyau sémantique assuré » d'où « le sens déborde, diffuse »¹².

Les relations spatiales des danseurs entre eux ne sont évidemment pas les seules à jouer : leur positionnement dans l'espace scénique, mais aussi par rapport au spectateur, est toujours susceptible d'être métaphorisé ou reconduit à la représentation, même si ce chorégraphe en joue comme le peintre abstrait qui anime la surface d'une toile. Quelques exemples éclaireront cet aspect d'une théâtralité latente. Perreault est un maître de la « profondeur de champ » et semble raffoler, sur ses plateaux démesurés et redessinés par des panneaux peints et/ou des pyramides, du danseur isolé en fond de scène, presque dans la coulisse, dans une pénombre savamment contrôlée et qui semble l'avaler : effet de lointain, d'éloignement, d'isolement, loin des regards du spectateur, un être en noir, dans le noir, développe une jambe haut à la seconde, le buste légèrement incliné, les yeux vers le bas, comme pour lui seul. Et puis, des passages latéraux, d'une coulisse à l'autre, complètement à l'avant-scène, et très proches des premiers spectateurs, ces passages bloquant parfois la vue de ce qui se passe ailleurs. Et des « scènes » qu'on ne voit pas mais qu'on entend ; hors-scène étrangement habité de piétinements, de mélodies, de murmures, d'où émergent parfois une silhouette glissant le long du mur ou tout un groupe serré, de dos, martelant une rythmique obsessive et traversant frontalement l'espace. Dire aussi ce moment d'arrêt d'un danseur, côté jardin, mains croisées derrière le dos, face au mur, comme un enfant en pénitence ou un otage avant la fouille. Ou encore, dos au public, un danseur assis sur le bord d'une pyramide. Perreault a l'art de jouer avec l'espace : proximité, éloignement,

orientation des corps, mais aussi des décors, générant des effets visuels d'agencement de formes mais également nombre de glissements métaphoriques, voire même de bribes de représentation. La théâtralité est là, même inaperçue de celui qui l'a produite.

On peut extrapoler à partir de cet exemple particulier et dire que les rapports proxémiques des sujets entre eux et avec le lieu (tout comme la morphologie), mis en place dans toute chorégraphie, constituent toujours (et quelle que soit la manière) un donné, sorte de «ready-made» culturel ou affectif – qui peut éventuellement être pris à la lettre – à partir duquel vont pouvoir jouer des connotations multiples et aussi le luxe du sens obtus. En soustrayant de ces relations la représentation immédiatement intelligible et identifiable en une signification univoque, le chorégraphe décuple le pouvoir de la figure intersubjective, permet le jeu d'un processus d'altération.

LA GESTUALITÉ FAMILIÈRE¹³

«Marcher simplement. Des gens traversent la scène comme s'il s'agissait d'une rue».¹⁴

La *familiarité* des postures, des attitudes, des gestes, des déplacements, de la mobilité visagière et des rencontres intercorporelles¹⁵ ont, depuis plus de vingt ans déjà, fait l'objet d'une exploration systématique de la part des chorégraphes. Les stations assise, debout, couchée, à genoux, à quatre pattes, les multiples manières d'y parvenir, acrobatiques ou non, le jeu diversifié des articulations des mains, des bras ou de la tête, les façons de se déplacer par les marches, courses, rampements, glissements, roulades, les «porters» incongrus, les contacts avec le corps d'autrui (caresses, baisers, étreintes, léchage et j'en passe), ou avec le sien ou avec les objets, constituent un répertoire particulièrement inventif des possibilités du corps dansant. En elles-mêmes ces modalités variées font partie intégrante des nouveaux codes de la danse actuelle qui ne cesse d'en jouer.

On ne peut tenter un repérage de la théâtralité dans la danse sans faire référence à l'utilisation d'une gestualité familière renvoyant à celle du quotidien et qui peut entraîner une perte de la qualité dansante. J'entends par qualité dansante celle engendrée par un type particulier de gestion de la corporéité, qui se manifeste dans des activités multiformes et désintéressées *a priori* du processus de signification. Celle qui surgit de la transformation permanente du corps mû par une pulsion auto-réflexive, plus attachée à produire des sensations et à en jouir qu'à se plier aux impératifs du sens ou de la représentation.

On comprendra aussi que la perte de cette qualité va donc au-delà de l'abandon ou de la mise à distance des codes corporels hérités du passé¹⁶ et que le recours à une gestualité souvent appelée *quotidienne* par les critiques ne s'inscrit pas forcément dans un processus de théâtralisation ni ne signe automatiquement la perte du dansant. Par perte de qualité dansante, il faut alors comprendre

ce qui, dans le traitement de la corporéité dansante, casse totalement, partiellement ou «modérément» la mobilité dansante *et* l'inscrit de nouveau potentiellement dans le champ de la représentation mimétique par l'emploi sporadique ou continu du registre de la gestualité sociale, ou individuelle et reconnue comme telle. Mais parfois, on l'évoquera plus loin, ce registre gestuel sera repris comme matériau de danse sans vocation utilitaire ou représentative et s'inscrira dans la logique de la danse, dans le développement de la dynamique corporelle qui caractérise l'acte de danser¹⁷.

La mise en œuvre de ce qu'on pourrait appeler la *mimésis corporelle* éloigne de façon fugitive ou insistante la «continuité harmonique»¹⁸ du corps dansant pour le proposer comme redoublement de la vie, amenant le chorégraphique à être comme un écho du réel.

Le traitement gestuel dans le travail de Pina Bausch est dans ce sens particulièrement exemplaire, même s'il lui arrive de déjouer l'effet mimétique et réaliste par le jeu sur la répétition, l'accélération et l'intensification énergétique. Si elle se réclame de la danse (et je ne souhaite absolument pas la contredire!), il n'en reste pas moins que ses pièces sont toutes truffées de longs passages où la gestualité des individus relève d'un *gestus* teinté des singularités propres à un sexe ou à l'autre, à un caractère ou à une situation intersubjective définis, ou encore à une classe sociale ou plus simplement au comportement privilégié de ses interprètes. On marche beaucoup dans ses pièces, on s'assied souvent sur des chaises, sur le sol, on s'allonge sur la scène, on se relève, on manipule des objets, on croque une pomme. On s'enlace, se repousse, on court. Dans *Kontakthof* (1978), une danseuse vient se balancer sur un cheval à bascule après avoir demandé de la monnaie à un spectateur; à un autre moment, les danseurs sont assis sur leur chaise à l'avant-scène, alignés face au public, et racontent quelque histoire loufoque de rencontre sexuelle qui pourrait d'ailleurs être la leur. Dans la fameuse séquence des «Pina m'a demandé» de *Walzer* (1982), Ian Minarik, par exemple, ramasse une grosse pierre, la lance au-dessus de sa tête et s'écarte avant qu'elle ne lui retombe dessus : c'était là sa réponse à la question du danger mais également citation de ce qui ailleurs fut fait... C'est, ailleurs, le moment tragiquement surréaliste d'une danseuse «épinglée» au mur avec des bouts de scotch. Dans *Kontakthof* encore, les danseuses, au début de la pièce, sont assises sur des chaises tout autour de la scène / salle paroissiale, attendant l'invitation d'un cavalier potentiel, les unes jambes décemment croisées, bras en appui sur le dossier, les autres jambes réunies, les mains sagement posées sur les genoux ou affairées à remettre en place une bretelle ou une mèche de cheveux. Représentation, dénotation sans trop d'ambiguïté, renforcées par le décor réaliste. Ces petits gestes privés pour corriger ou vérifier sa beauté, replacer subrepticement le soutien-gorge ou l'élastique de sa culotte, seront plus tard repris dans un «passage à la danse» : les interprètes féminines, debout au centre de la scène, déambuleront en rythme tout en

reproduisant ces gestes anodins et privés, traités cette fois comme matériau dansant, dans une temporalité qui échappe au vérisme tout en en conservant des traces. On pourrait parler là de *danse du quotidien*.

Dans les instants où la danse se perd, tous les gestes, les attitudes, les postures et les déplacements utilisés relèvent d'une gestion corporelle *normale*, sans transformation apparente, si ce n'est celle que justifient l'état émotionnel ou la situation intersubjective mis en scène, rendus dans la plus pure tradition du jeu de l'acteur; jeu d'acteur tissé de l'habitus corporel propre à chacun des interprètes. Quand les couples s'enlacent, se malmènent ou se touchent, ils le font «comme dans la vie», restituant à ces moments la «crédibilité» – pour reprendre le terme même de Bausch – et le réalisme troublants d'une intimité reconstruite.

La gestualité dans la majorité des œuvres de Bausch porte l'empreinte des comportements utilitaires et psychosociaux extérieurs à la scène, imbriqués au comportement privilégié des danseurs eux-mêmes, et, s'ils sont «travaillés», c'est sur le mode de la restauration¹⁹, allant souvent vers un hyper-réalisme teinté de grotesque tragique.

Comme chez Bausch, bon nombre des chorégraphies où se repère la théâtralité affichent à un moment ou à un autre le recours à cette gestualité à la fois utilitaire (se déplacer vers, prendre), mimétique et expressive, renvoyant aux conventions du jeu théâtral ou cinématographique.

Le recours à une gestualité *familière* se fait chez d'autres de façon plus subtile, plus surprenante aussi que chez Bausch, en proposant un tissu serré entre une corporéité dansante et une corporéité théâtrale défaisant momentanément l'autre et vice-versa, à tel point qu'il est bien difficile de les «détricoter». La danse actuelle est friande de ces emprunts à ce type de gestualité qu'elle réinstalle aussi comme «vocabulaire» de danse en cassant cette fois, en partie, son pouvoir mimétique et évocateur pour une libre circulation des signifiants, comme ce fut le cas dans *Rosas Danst Rosas* (1983) d'Anne Teresa de Keersmaeker. Dans cette pièce, le jeu sur les stations assises, les auto-enlacements, les petits mouvements de bras, de tête, extraits d'une panoplie de gestes personnels, se déroulaient sur une trame temporelle n'ayant plus rien à voir avec les comportements du quotidien. Mais soulignons que leur présence dans la danse provoque toujours un effet-reconnaissance par la prégnance de leur univers de référence et le soubassement psycho-affectif qu'ils rappellent.

Mammame-Montréal (1987), comme bon nombre des pièces de Gallotta, demeure également tout à fait significative de ces passages toujours inattendus d'une gestuelle, travaillée dans son rythme et ses durées, ses jeux d'amplitude et d'énergie, à une autre où point la gestualité du quidam – surtout chez les hommes, comme

si le chorégraphe réservait le «sérieux» de la danse à ses femmes. Gallotta lui-même, tel Kantor sur scène, trotte de l'un à l'autre, toujours avec un rien de gaucherie, déplace une tête, désigne les emplacements, donne le signal pour commencer d'un geste de bras ou de la voix, s'assied sans façon, par terre, en fond de scène, quand la séquence est lancée; il surveille, guette, marmonne des paroles inaudibles, affairé dans une gesticulation solitaire, il rythme les pas comme s'il n'appartenait pas à la chorégraphie ou jouait son propre rôle, metteur-en-scène omniprésent, doublement mis en abyme. Le peintre rentré dans son tableau. À d'autres moments, une autre séquence, dans le style enchaînement de cours de danse avec sa panoplie de pas savants, se développe comme une répétition en studio un rien indisciplinée et joyeuse, parcourue des onomatopées et des sons que tous les danseurs connaissent bien et qui constituent des sortes d'équivalents vocaux de l'énergie corporelle mise en jeu. Et puis tout se défait; les danseurs sortent comme s'ils retournaient au vestiaire ou comme si la coulisse commençait là où ils avaient quitté leur danse; ils se tiennent nonchalamment debout à la bordure de la scène, à la fois spectateurs et personnages de danseur en attente de leur tour. Ou encore, dans certains pas-de-deux entre homme et femme, apparemment conventionnels, irruption d'un baisemain arrivé là comme sous l'impulsion d'un désir soudain; ou jaillissement d'un cri ou d'un geste de surprise de la fille dans un «porter» comme si elle ne l'attendait pas. De plus, dans cette figure léguée par la tradition, les hommes se comportent la plupart du temps de façon «utilitaire»: ils ne semblent «servir» qu'à attraper une jambe, soutenir ou soulever leur partenaire, la taquinant au passage comme le ferait un compagnon joueur; ils la suivent, comme un père suit son enfant dans un exercice un tant soit peu périlleux, concentrés, attentifs. «Attrape-moi!», «tiens-moi!» lance la danseuse, décollant elle aussi de la pure matérialité dansante pour se proposer comme sujet. Plus loin dans le déroulement, une séance de massage, «tranche de vie» aux connotations diverses. S'exploite aussi dans cette pièce, comme dans beaucoup d'autres d'ailleurs, tout un inventaire de gestes fugitifs venus de la tradition paillarde: Pascal Gravat, le visage face au derrière de son partenaire, lui souffle bruyamment dessus; un peu plus tard dans le même duo, il se fera mettre «la main au panier». Dans une partie rythmée sur un trois temps jazzé, les gars perturbent le vocabulaire de danse utilisé, par des petits accents de hanches ou de bassin un rien grivois et clairement évocateurs, remettant ainsi la danse dans le circuit d'un *jeu sur* la danse, comme des gamins égrillards pourraient le faire quand la maîtresse a le dos tourné. S'il n'y a pas à proprement parler perte du dansant, il y a là, dans ces gags gestuels, une ironie qui tire le dansant vers sa représentation: on joue à danser, c'est une danse dé-placée, ni tout à fait elle-même, ni tout à fait «l'autre». La représentation se cache:

[...] ceux qui, là-bas, dansent, bougent, jouent (jouent à un jeu entre eux, sont saisis par le brusque sérieux dans lequel ce jeu entraîne leurs rapports:

comme des enfants), ceux-là ne sont justement pas dans un emploi de scène, de drame ou d'opéra.²⁰

Qui danse ?

Par ailleurs, tout comme pour Gallotta et Bausch, chez de très nombreux autres chorégraphes de cette génération (De Keersmaecker, De Mey, Vandekeybus par exemple), la perte de la qualité dansante s'éparpille tout au long de la chorégraphie dans les déplacements d'entrée ou de sortie de scène, dans les passages à différentes positions qui se font sans faire d'histoire, parce qu'il faut tout simplement se remettre debout ou s'asseoir; le *familier* s'atomise dans les corps par une gestualité venue du monde ou de la sphère privée; elle émerge par à-coups sous l'aura dansante, comme pour dévoiler l'humain sous le danseur et son double chez le spectateur.

Les actions délibérément exécutées de façon «naturelle» laissent passer, insidieusement parfois, l'impression indicible d'être à la bordure du réel et du fictif; elles peuvent défaire l'identité du personnage (quand il y en a) et tirer la situation vers la réalité *hic et nunc* ou, au contraire, théâtraliser l'ensemble du chorégraphique en lui donnant un contexte paradoxalement «théâtral» puisqu'il s'avoue lui-même. On retrouve couramment ce procédé : je pense ici aux changements de costumes à vue de Susanne Linke dans *Hommage à Dore Hoyer* (1988), au début de *Affamée* (1989) de Jo Lechay, qui, une serviette autour du cou, semble régler avec son directeur technique présent sur scène les derniers «cues», laissant au spectateur assis ou s'asseyant dans la salle encore éclairée le choix du «ça commence»; chacune à leur façon délimite le temps et le lieu de la danse, les encadrant d'un «je» qui est aussi un faux «je», un jeu fictionnel.

La chorégraphie actuelle regorge de ces passages à la *familiarité* exemplaire longtemps évincée des spectacles de danse. Dans ces instants où la danse se défait, par des comportements corporels à l'iconicité claire comme chez Bausch, où elle change de registre par les à-coups d'une gestualité empruntée (à la vie de la danse ou à la vie tout court), une proximité trouble se développe entre la scène et la vie par l'irruption du référent installant temporairement ou de façon récurrente un effet de représentation d'un réel extérieur à la scène ou un effet de mise en abyme.

En plus de la mise à distance des techniques traditionnelles de danse, du recours et des emprunts à la gestualité psychosociale, il me paraît important d'insister sur l'utilisation de la motricité fondamentale de l'humain et de la proposer comme une des strates de la théâtralité. Par motricité fondamentale, j'entends celle qui ne s'est pas encore complexifiée par des techniques spécifiques²¹ et s'oppose ainsi à toute une tradition mettant en scène le Corps de l'Idéal, corps second, travaillé pour l'amplitude, l'extension et l'ouverture. On peut citer en vrac l'utilisation de patrons locomoteurs de base tels que la

marche, la course, les rampements, la marche quadrupédique, mais aussi les suspensions, les «grimpeurs», etc. Leur usage dans la danse actuelle est fréquent et bien des chorégraphes traitent cette gestualité en ne variant presque uniquement que les composantes vitesse et énergie, sans modifier substantiellement la coordination inhérente aux actions motrices elles-mêmes.

Cette gestualité primaire contient en elle-même une auto-théâtralité ou si l'on préfère une auto-représentation en dehors de toute situation explicitement mimétique, sorte de matrice originaire immanente au corps dansant générateur de figures et de sensations. On citera ici le début de *Création* (1983) de Fortier : entrée côté cour en arrière-scène : les danseurs foncent dans l'espace dans une course vélocité, bras tendus, tenant un journal ouvert, pour deux, trois «tours de piste» comme des cyclistes qui rentrent au vélodrome pour le sprint final; impression d'une rafale, d'une force en action dans ces corps catapultés dans l'espace qu'ils ouvrent. On peut rappeler aussi l'emploi des courses transversales, frustes, directes, pure effectuation, chez Bausch, mais aussi chez Vandekeybus et Perreault, et qui engendrent par leur seule présence des figurations éphémères en mobilisant une sorte de patrimoine sensoriel commun à celui qui fait et à celui qui regarde.

L'usage de cette motricité fondamentale engendre une *impression de réalité*. Le corps dansant en effet «fait des choses» comme dirait Vandekeybus : se lancer en bas d'un plan surélevé comme dans *Tell* (1987) ou *Le Mythe Décisif* (1987) de Fortier, dans *Full House* (1987) et *Don Quichotte* (1989) de Laurin ou dans *Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles* (1989) de Vandekeybus, se lancer contre une paroi de plexiglas et s'y suspendre par les mains dans *Timber* (1986) de Laurin, se plaquer contre le mur après une course folle, transporter des objets, franchir un obstacle, etc.

Dans *Tell* de Fortier, la gestualité dansante est réduite essentiellement à courir, monter dans la foulée sur la table/podium/scène, en sauter comme on s'élance d'une dune, se porter en déséquilibre sur le rebord, retenu par un partenaire. Rien de bien complexe même si la vitesse presque constante d'exécution et les envolées acrobatiques provoquent aussi un effet sensationnaliste, comme tout ce qui met en jeu le vertige et la sensation de danger. Les difficultés sont davantage de l'ordre du courage que d'une technicité virtuose. Ces actions paraissant un tantinet périlleuses ramènent le corps dansant au niveau de l'effectuation pure et immédiate, comme chez les cascadeurs. Pourtant cette immédiateté de l'action, ce sentiment de réalité indéniable, plus fort que toute fiction, remettent le corps dans la circulation de l'affect et du symbolique, d'autant plus quand ces actions coexistent avec des relations intersubjectives à la dénotation plus évidente.

La théâtralité que nombre de critiques repèrent dans le travail du belge Wim Vandekeybus relève d'un proces-

sus semblable. Dans *Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles*, les interprètes, tout au long de la pièce, transportent les carreaux de bois du faux plancher, les empilent, sautent dessus, se jettent en bas des amoncellements, les défont et les refont ailleurs, en éprouvent la stabilité ou la précarité selon la position passagère qu'ils y prennent, seul ou à plusieurs. La succession des actions se fait rapidement, révélant les risques encourus mais aussi la parfaite maîtrise des corps; cette vélocité, cette virtuosité des sauts, des cascades, des chutes et des déboulés, génèrent comme un état d'urgence le sentiment d'une catastrophe possible et imminente, mais aussi la jubilation que peut procurer toute activité à haut risque où le suspens joue. Les actions sont simples et empruntent à la motricité fondamentale (prendre, courir, sauter, marcher, tomber, rouler, porter, etc.) mais leur réalisation est prise dans le feu roulant d'un enchaînement exacerbé et exténuant où l'erreur d'appréciation de la distance et du temps pourrait engendrer l'accident. Et cette imminence de la «mauvaise nouvelle», cette irruption toujours possible du dérapage «non contrôlé», cette fragilité de l'humain sous-jacente à la virtuosité, cette mort non dite ou sublimée par les forces du corps, tout ce suspens confine au tragique. Côté spectateur, ce jeu avec les forces affecte le rapport à la simple présence des sujets, des objets et à leur relation fonctionnelle pour les faire passer sur l'Autre Scène, celle de l'imaginaire et des représentations qui l'accompagnent.

Concernant ce «travail» d'une motricité fondamentale, on pourrait reprendre la parole de Kandinsky :

Plus le mouvement [...] est non motivé, plus l'effet qu'il produit est pur, profond, intérieur... N'importe quel travail simple, exécuté en commun (comme les préparatifs du levage d'un poids lourd), prend, si l'on n'en connaît pas la raison, une importance singulière et mystérieuse, dramatique, saisissante. Involontairement, on s'arrête, frappé comme par une vision, la vision d'existences appartenant à un autre plan...²²

Cette motricité fondamentale, par sa proximité avec celle de la motricité utilitaire du quotidien et sa distance d'avec les techniques virtuoses de la danse, laisse place à un sentiment direct de crédibilité. Cette gestualité de base fonctionne sur un double registre : elle est à la fois événement et sa simulation. Il s'agit, d'une part, d'un état démonstratif du mouvement qui se désigne ainsi lui-même, mais contient, d'autre part, plus que son identité par le jeu des analogies possibles; bloc de réalité qui se tissera aux autres propositions chorégraphiques et le fera dériver vers un sens ou la représentation selon le contexte. Bien sûr, toute la danse fonctionne sur ce modèle, mais le fait que la gestuelle appelle plus clairement la reconnaissance d'actions usuelles me paraît concourir à la perception d'une «certaine théâtralité», fondée justement sur l'effet-reconnaissance.

Il y a donc, dans de nombreuses chorégraphies actuelles, l'utilisation d'une gestualité loin des codes anciens mais proche de techniques corporelles plus usuelles, parfois dramatisées par une situation explicite; elle ne fonctionne alors plus pour sa seule effectuation ludique ou festive, mais pour le triple effet de la représentation, de la métaphore et de l'auto-réflexivité. Les choix artistiques des chorégraphes les porteront à accentuer l'un ou l'autre effet en diluant la production signifiante dans la mouvance de la corporéité dansante (ex. : Laurin, Vandekeybus, De Keersmaeker), d'autres tireront cette gestualité particulière vers ses possibilités symboliques ou dramatiques (ex. : Fortier, Bausch, Nadj).

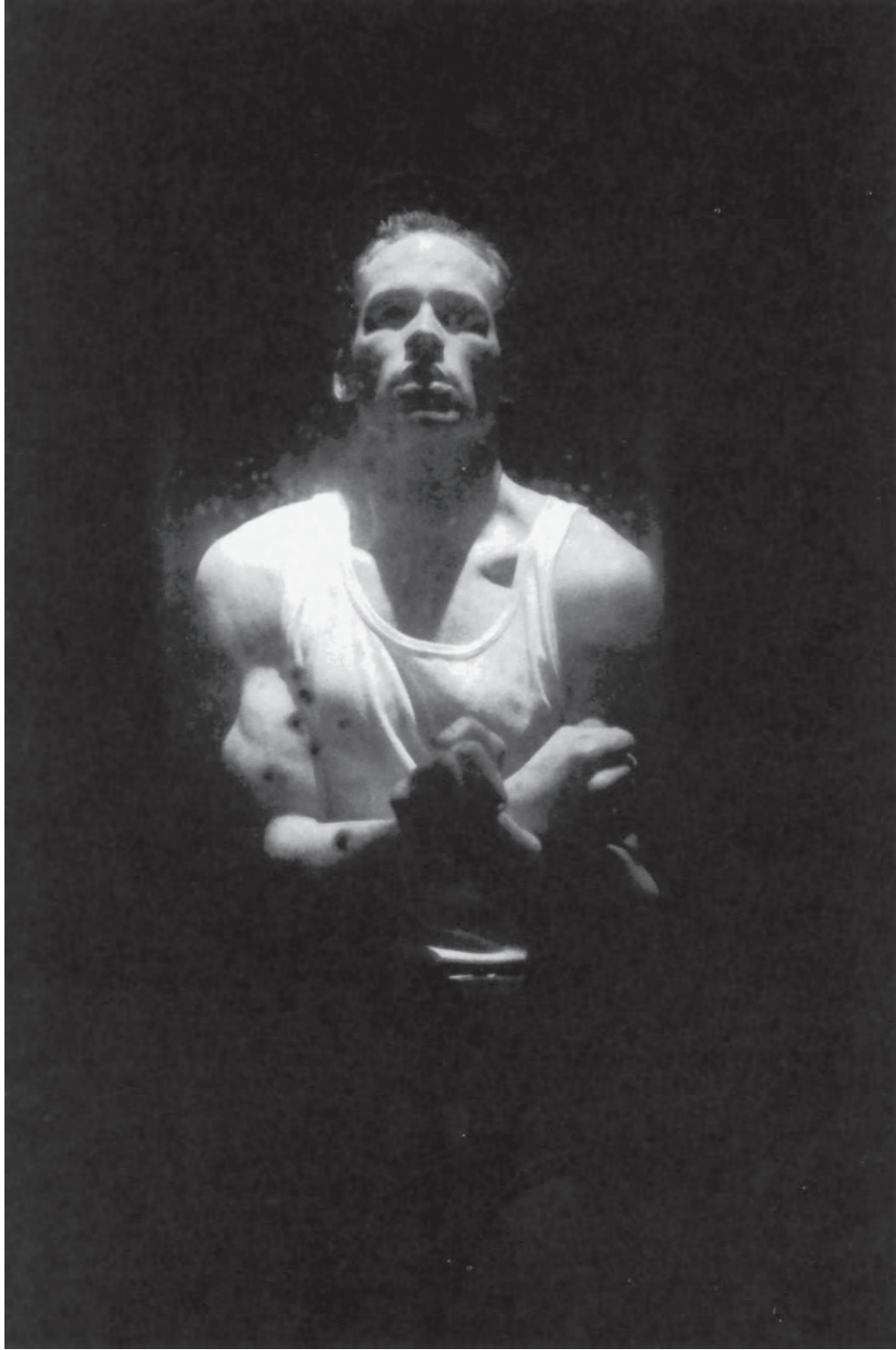
À partir de cette traversée partielle pour un repérage de la théâtralité, centré exclusivement sur les jeux de la corporéité dansante, on voit bien que les effets produits sont de nature différente. Certains sont plus nettement des effets-reconnaissance générés soit par une théâtralisation tronquée, des bribes de représentation, des simulations fugitives, le réel faisant écho à la manifestation visible du corps dansant, à ses relations dans l'espace; d'autres penchent vers l'effet-naturalisme quand le corps dansant semble soumis aux impératifs de la représentation – on pourrait alors parler de danse théâtrale en référence au théâtre institué; et puis enfin, il y a cette autre frange évoquée au début de cet essai, qui, sans abandonner le jeu infini de la dynamique corporelle, sans s'adonner à la représentation, laisse place à la transformation vers «l'Autre Scène». Peut-être est-ce celle-là que l'on pourrait désigner sous le terme de théâtralité chorégraphique.

1. Cet essai est une réécriture d'une partie d'un chapitre de ma thèse de doctorat (*Danse contemporaine et théâtralité*, sous la direction de M. Bernard de l'Université de Paris VIII, à paraître aux Éditions Chiron à Paris) intitulé «Les jeux de la mimésis»; il ne prétend donc pas faire le tour de la question de la théâtralité de la danse.
2. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 410.
3. Depuis 1992, presque tous les interprètes «d'origine» ont quitté la compagnie et de jeunes «vrais» danseurs (entendre : techniquement forts et à la morphologie attendue) ont été engagés. C'est, à n'en pas douter, un tournant singulier dans la démarche de Gallotta, que l'on pourrait interroger.
4. C. Jeschke, «Identity And Order : Trends in Dance Theatre

- in Germany», *Catalogue Blickpunte II*, Montréal, Institut Goethe, 1989, p. 19.
5. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 23.
 6. D'ailleurs, la danse, de tout temps et périodiquement, à chaque fois qu'elle a tendance à se figer dans ses propres codes, essaie désespérément de se «redonner de la vie», surplus pulsionnel qui se trouve dans le souffle et les forces gravitationnelles, dans une primitivité parfois exotique, dans la «danse libre» fondée sur la spontanéité de l'instant.
 7. Vieillesse bien relative d'ailleurs, puisque ces danseurs ont rarement plus de quarante ans, si l'on excepte le vieux Kazuo Oono et Cunningham.
 8. Les techniques de danse pouvant être vues comme la culture suprême du corps, tandis que la culture somatique «ordinaire» serait perçue comme appartenant à la nature.
 9. G. Banu, «Le corps tremblé», *Revue Autrement*, n° 70, mai 1985, p. 224.
 10. Œuvre créée en 1989. À noter que «Males» ici ne prend pas d'accent circonflexe.
 11. R. Hogue, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, Paris, Éditions de L'Arche, 1987, p. 29.
 12. R. Barthes, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel», 1982, p. 279.
 13. Dans les deux acceptions du terme «familier» : «qui est bien connu, coutumier» mais aussi «qui a l'allure de la vie ordinaire» (comme l'écriture familière en opposition à l'écriture officielle ou savante).
 14. R. Hogue, *op. cit.*, p. 38.
 15. Je reprends ici en partie les «paramètres par lesquels [la] corporéité s'offre en spectacle», paramètres identifiés par M. Bernard dans l'article : «Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine», Colloque de Lausanne, *La Danse, Art du XX^e siècle*, Lausanne, Éditions Payot-Lausanne, 1990, p. 74-76.
 16. Ces codes sont repris aussi dans certaines productions actuelles pour leur fonction référentielle à l'histoire de la danse, à d'autres cultures, ou comme citation, métaphore ou discours sur la danse elle-même, les mettant ainsi en situation de simulacre, c'est-à-dire de «danse représentée».
 17. Cf. M. Bernard, *op. cit.*
 18. *Ibid.*, p. 74.
 19. R. Schechner, «Restauration du comportement», *Anatomie de l'acteur*, Bouffonneries Contrastes, 1985.
L'auteur insiste sur la secondarité d'un comportement restauré : «Le comportement restauré est «là-bas», c'est-à-dire loin de «moi». Il est séparé et donc peut être «travaillé», «modifié», bien qu'il appartienne au «déjà arrivé», p. 170.
 20. J.L. Shefer, «La distance ajoutée», *Gallotta*, Paris, Éditions Dis Voir, 1988, p. 30.
 21. Je suis consciente que toute technique corporelle dite naturelle est encore le fait d'un apprentissage marqué par les codes de la société qui les transmet.
 22. *Du Spirituel dans l'art*, cité par D. Dobbels, «Le sous-sol», *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 115.



LES UBS (1991), MISE EN SCÈNE DE DENIS MARLEAU, PRODUCTION : THÉÂTRE UBU.



LE DORTOIR (1989), MISE EN SCÈNE DE GILLES MAHEU, PRODUCTION : CARBONE 14.

LE GESTE ET LE CALCUL

EDMOND COUCHOT ET MARIE-HÉLÈNE TRAMUS

On a beaucoup reproché à l'image de synthèse, entre autres choses, son incapacité à intégrer le geste de l'homme et sa puissance expressive. En réalité, dès les premiers perfectionnements apportés à l'ordinateur, on a cherché à communiquer avec lui autrement que par le clavier. C'est dans cette intention qu'ont été créés divers dispositifs, comme les palettes graphiques, facilement accessibles, qui ont permis d'abord de retrouver les avantages de la main. Mais depuis quelques années, d'autres dispositifs plus sophistiqués offrent la possibilité d'une interaction de plus en plus fine, rapide et variée, entre le corps de l'utilisateur et l'image (ou le son) produits par les programmes. On assiste ainsi à l'apparition d'une sorte d'hybridation intime, sans précédent, entre le geste et le calcul, l'émotion et la logique, au profit d'un autre corps renouvelé par la machine.

Among the various criticisms levelled at the synthetic image is the charge that it does not capture the full expressive potential of human gesture. However, from the earliest days of computer refinements the tendency has been to seek to communicate with the machine through means other than the keyboard. Various devices, such as easy-to-use graphic design software, have been developed with a view to allowing the user to win back the ability to work freehand. For the past few years, even more sophisticated devices have allowed for closer, quicker and more varied interaction between the user's body and the image (or sounds) produced by software. We have witnessed the emergence of an unprecedented, intimate hybridization of gesture and computation, emotion and logical reasoning, and have seen another body renewed by machine.

Beaucoup reprochent encore à l'image de synthèse non seulement sa froideur, sa précision excessive, son hyperréalisme sec, mais surtout l'absence de la participation du corps à son élaboration. Son incapacité à intégrer le geste et sa puissance expressive en ferait une technique incapable *a priori* de servir une intention esthétique. Ce jugement hâtif, fondé sur certaines catégories d'images entr'aperçues sur nos écrans de télévision ou de cinéma, ne correspond ni à la réalité, ni aux recherches actuelles. Le calcul automatique de l'image par des ordinateurs de plus en plus rapides et puissants a modifié, en effet, très profondément la relation de l'homme à la machine depuis quelques années, non seulement dans le domaine des sciences, de l'industrie, de la communication, des jeux ou des sports, mais également dans le domaine de l'art, celui où le *geste* créateur, dans toute sa subjectivité et sa singularité corporelle, semble ne tolérer aucune compromission avec le machinique. Les possibilités de l'image de synthèse, cette image totalement calculée, attirent de plus en plus d'artistes tentés par de nouvelles expériences.

AU-DELÀ DU CLAVIER

Loin d'être un acquis tardif de l'évolution technologique, la capacité pour l'homme d'entrer en relation avec l'ordinateur au moyen de gestes simples est apparue très tôt, lorsque les premiers utilisateurs ont essayé

d'améliorer le dialogue avec la machine en y branchant un clavier de machine à écrire. Il devenait ainsi possible, d'un geste des doigts, d'introduire des données alphanumériques (chiffres et lettres) dans le calculateur. Le geste dactylographique restait, certes, un simple geste d'exécution, totalement codé et quasi machinique, dénué de toute expression, mais d'importants progrès furent accomplis avec le crayon électronique – la souris – et une quantité d'autres dispositifs manipulables, permettant d'introduire dans l'ordinateur des données beaucoup plus complexes, directement issues de la main, comme le geste graphique. Toute une panoplie de « palettes électroniques » fut créée alors et perfectionnée chaque jour, permettant aux peintres et aux dessinateurs de profiter des possibilités du calcul automatique tout en conservant les avantages du geste manuel. Le peintre Matta a réalisé, à la main et de cette façon, en 1988, un film remarqué, *Mattamorphoses*, dont le déroulement temporel correspond à l'enregistrement de l'ensemble de l'action picturale, couche après couche, remords après remords, sans que rien ne se perde du mouvement du pinceau électronique¹. Ces palettes mettent à la disposition des peintres différents outils numériques imitant des outils réels tels que crayons, règles, compas, gommes, pinceaux, vaporisateurs, etc. Sur certaines, on peut même disposer de pinceaux souples qui, captant la pression des doigts, restituent les pleins et les déliés, ou, selon la fluidité des pigments, retrouvent le rendu de l'aquarelle ou de la peinture à l'huile.

Les premières palettes électroniques permettaient de travailler en deux dimensions, ce qui convenait bien aux peintres, aux dessinateurs et plus généralement aux graphistes, mais depuis quelque temps, il est possible de travailler en trois dimensions. L'utilisateur déplace son crayon ou sa souris dans l'espace et non plus sur une tablette, tout en contrôlant ses gestes sur l'écran de l'ordinateur. Il peut aussi, au moyen de « gants de données » (*data gloves*) qui captent les mouvements de la main, sculpter directement les objets auxquels il donne forme dans l'espace virtuel de l'écran. Dans certains cas, les gants lui transmettent en retour la résistance de ces objets, ce qui assure un meilleur contrôle. Qu'il travaille en deux ou en trois dimensions, l'utilisateur vérifie immédiatement – on dit « en temps réel » – le résultat de ses gestes. Toutes ces techniques graphiques sont très appréciées par les plasticiens (peintres et sculpteurs), les architectes, les designers, qui retrouvent les avantages de la main et son expressivité, même si par ailleurs les matériaux employés perdent leurs qualités concrètes.

UNE MACHINE À SIMULER

Mais l'ordinateur n'est pas seulement une machine capable d'enregistrer des gestes manuels pour les reproduire et leur faire subir différents traitements, il est aussi capable de simuler des gestes, non seulement de la main mais de l'ensemble du corps. En cela l'ordinateur est radicalement différent de toutes les machines appartenant à la mécanique traditionnelle. Aussi, les peintres n'ont-ils pas manqué d'essayer de déléguer à l'ordinateur certaines de leurs propres capacités gestuelles. Bien programmée, la machine peut, par exemple, simuler le geste pictural cher à l'*action painting* : larges giclées, éclaboussures, *drippings*, coulures, effets de hasard, etc. C'est ce qu'a tenté l'une de nos étudiantes en doctorat, Anne Sarah Le Meur, qui cherche délibérément à prendre le contre-pied de ce que qui se fait trop souvent en image de synthèse. Au lieu de produire des images trop pures et trop propres, s'efforçant de se conformer à leurs modèles réels, elle tente plutôt d'exercer sur ces images des effets d'usure, de dégradation, de destruction, de souillure, en se servant de tous les moyens techniques (mise à plat de formes tridimensionnelles, lumières, etc.), jusqu'aux erreurs mêmes du programme, pour révéler, comme dans un Pollock, le travail du geste.

La simulation des comportements gestuels humains constitue maintenant un domaine à part de la recherche scientifique et artistique. Après avoir simulé la marche, la course, le saut, et quelques autres mouvements du corps, on tente de simuler les mouvements des lèvres, d'une bouche en train de parler, ou d'un visage cherchant à exprimer telle ou telle expression². Mais la difficulté à synthétiser une expression sans référence directe à un modèle vivant est telle que certains s'orientent désormais vers des solutions analogiques : numérisation

tridimensionnelle de visages et de corps réels et saisie numérique des mouvements par capteurs³. On espère, avec l'amélioration de la vitesse de calcul des ordinateurs, qu'un comédien puisse bientôt animer en temps réel, avec son propre corps, un corps virtuel entièrement synthétisé ou « emprunté » à une autre personne⁴.

Dans la perspective des dispositifs comme les palettes électroniques qui réagissent en temps réel au geste de l'utilisateur, de nouvelles techniques sont apparues, offrant la possibilité à ce même utilisateur d'entrer en relation avec la machine à un niveau de complexité encore plus profond et toujours au moyen de gestes. Les techniques les plus avancées actuellement permettent de communiquer à l'ordinateur, et donc à l'image qu'il calcule, des données corporelles plus riches et plus variées et d'éprouver en retour des effets, en général visuels⁵, des plus intéressants. Nous voulons évoquer ici ce qu'on appelle la « réalité virtuelle ». On parle de réalité virtuelle lorsque l'ordinateur est capable d'intégrer des données complexes émises par l'utilisateur et de restituer à celui-ci, sans délai, une image plus ou moins enveloppante du monde dans lequel il est projeté et sur lequel il est censé intervenir. Les situations les plus exemplaires sont celles où l'utilisateur revêt un casque de projection et un vêtement de données qui l'isolent complètement du monde réel; le vêtement transmet les mouvements et les déplacements du corps à l'ordinateur qui, en retour, envoie une image sur les lunettes du casque (éventuellement du son) dans laquelle il est littéralement immergé. La communication entre l'homme et la machine ne passe plus alors que par les seuls gestes du corps dans les trois dimensions projetées à l'intérieur d'une sphère virtuelle n'existant que dans les circuits de calcul de la machine.

L'aéronautique et l'automobile, avec les simulateurs de vol et de conduite, ont été les premières industries à utiliser ce type de technologie. Mais on la voit se répandre de plus en plus et dans les domaines les plus variés : robotique, architecture, CAO, design; dans le domaine scientifique et médical; dans l'audiovisuel et la communication (hypermédias et hypertextes, banques de données diverses, vidéodisques, édition CDI); dans les sports et les jeux (la console de jeu électronique est une petite mais troublante ouverture dans la réalité virtuelle) et dans l'art⁶. Les expériences, assez rares il y a une dizaine d'années, sont maintenant plus courantes et révèlent des aspects nouveaux de l'introduction du geste humain dans la relation homme/machine et dans l'élaboration d'un autre imaginaire.

INTERAGIR AVEC L'IMAGE ET LE SON

Tom DeWitt a été le premier, en 1982, avec son *Pantomation System*, à donner au spectateur la possibilité d'agir sur l'image en un temps réel et à un certain degré de complexité. Le principe d'interaction de son système repose sur l'analyse de la silhouette du spectateur par

des caméras qui interprètent ses mouvements. L'ordinateur est ensuite capable de faire interagir l'image du spectateur avec des objets virtuels en trois dimensions pré-enregistrés dans sa mémoire ou qu'il calcule dans l'instant. Dans le *Pantomation System* on peut voir, par exemple, un mime (ou plus exactement son image projetée sur un écran vidéo) manipuler des objets qui n'existent pas dans l'espace réel où il se trouve, dessiner dans l'air avec ses mains, etc. Bien entendu, le mime peut être remplacé par un simple spectateur, qui de ce fait devient acteur, mais il est évident que les gestes du mime étant plus expressifs ou plus artistiques, le résultat est beaucoup plus intéressant quand c'est lui qui intervient. Bien d'autres tentatives ont été faites depuis dans cet esprit, comme *Videoplace*⁷, dispositif où le spectateur joue aussi bien avec l'image de son propre corps qu'avec des objets rusés qui semblent animés d'une sorte de vie autonome, ou celle de *Mandala*⁸, où le spectateur manipule des instruments de musique qui n'existent que sur l'écran, explore une jungle extraordinaire ou un mystérieux temple égyptien. Dans tous ces exemples, l'image est rigoureusement dépendante du geste du spectateur.

Dans *The Legible City* de Jeffrey Show (1989), le spectateur intervient sur l'image au moyen d'une machine simple mais bien connue. Assis sur une bicyclette reliée à un ordinateur, le spectateur voit devant lui, projetée sur un grand écran, l'image schématisée d'une grande ville (New York ou Amsterdam) dont les rues, conformes au plan, sont bordées d'immeubles en forme d'énormes lettres. Ces lettres constituent un texte poétique que le promeneur peut découvrir en pédalant et en faisant tourner son guidon. La bicyclette reste sur place, mais l'image se présente à lui comme s'il se déplaçait réellement dans la ville. Au fur et à mesure qu'il débambule, il découvre le texte, nonchalamment ou sur un rythme sportif. Toute une philosophie se glisse sous cette ironique machination. La lecture devient un parcours du corps qui fait apparaître le texte. La moindre inattention provoque d'étranges accidents : le lecteur-bicyclettiste risque de traverser les murs de la ville, de se perdre entre les lignes, de lire à l'envers, etc.

Une jeune Roumaine, Agnes Hegedus, a présenté au festival d'*Ars electronica* (Linz, 1992), un dispositif très original : *Hand Sight*. Devant un écran de télé-projection est disposée une sorte d'aquarium sphérique, en verre, à l'intérieur duquel repose une petite boule – un capteur de position en liaison avec un ordinateur. Dès que le spectateur, plongeant le bras dans l'aquarium, la saisit et la déplace, elle fonctionne comme un œil. Cet œil s'ouvre sur un monde virtuel étrange, celui d'un de ces objets religieux et populaires, chers aux Roumains, évoquant la crucifixion : une croix érigée entourée d'objets symboliques divers disposés à l'intérieur d'une ampoule de verre. En sorte que, pour explorer l'univers virtuel de ce curieux bocal, vous n'avez qu'à déplacer la petite boule, de la main, sans sortir de l'aquarium. L'écran projette alors ce que vous pourriez apercevoir,

dans l'espace virtuel, du point de vue où vous la placez. Les deux espaces, l'aquarium – l'espace réel – et l'ampoule – l'espace virtuel – entrent en communication et du premier vous accédez au second. Vous avez donc la curieuse sensation de voir avec la main et de découvrir, comme par effraction, un mystérieux et invisible univers. Ce dispositif n'est pas sans rappeler la fameuse « palluche » utilisée par Jean-Luc Godard, avec cette différence toutefois que cette dernière ne donnait à voir qu'une réalité déjà présente, derrière la caméra, et à laquelle l'œil avait aussi accès.

Nous avons nous-mêmes réalisé en 1988, avec la collaboration de Michel Bret⁹, un dispositif interactif qui exploitait pour la première fois un geste d'une nature particulière – le souffle – comme moyen d'interaction avec une image. Au bas de l'écran d'un processeur graphique, repose une petite plume d'oiseau. Le jeu consiste à souffler dessus. Dès qu'un léger souffle atteint la plume, celle-ci s'élève plus ou moins rapidement, avec des mouvements variés dépendant de la force et de la durée du souffle. Lorsque le souffle cesse, la plume retombe en suivant des trajectoires complexes, chaque fois différentes. Si le souffle est trop fort ou trop long, la plume sort complètement du champ de l'écran. Il faut alors attendre quelques secondes pour la voir réapparaître, tombant doucement du haut du cadre. Une autre version de ce dispositif donne à voir une fleur de pissenlit, souvenir d'un slogan fameux : « Je sème à tout vent ». Lorsque l'on souffle sur la fleur, des multitudes d'akènes s'en détachent et s'en vont au hasard du vent. Chacun effeuille la sphère étoilée à sa manière, rapidement ou lentement, cherchant le rêve ou l'efficacité. Certains, parfois, comme les oiseaux trompés par les raisins trop vrais de Zeuxis, ne comprennent pas tout de suite qu'il s'agit d'une simulation et croient que les images sont déjà enregistrées. Elles n'existent pourtant que dans la mesure où le souffle du regardeur les fait naître.

Dans le domaine de la musique, les exemples d'intégration du geste au calcul de l'ordinateur sont très nombreux. Aux palettes graphiques correspondent les claviers électroniques qui peuvent non seulement reproduire les réactions acoustiques d'un piano, mais encore simuler toutes sortes d'instruments réels ou imaginaires contrôlables avec la main. Certains pianos spécialement préparés peuvent capter toutes les subtilités du touché d'un pianiste et les enregistrer. À la lecture, l'instrument reproduit exactement ce touché. Il ne s'agit alors plus d'une reproduction sonore mais d'une reproduction véritablement gestuelle. Jean-Claude Risset (1992) a conçu un programme informatique permettant de traiter éventuellement de tels enregistrements en temps réel, de sorte que vous pouvez jouer à quatre mains avec vous-même ou avec un partenaire fantôme capable de réagir aussi à votre propre jeu. Philippe Prévot et Rolf Gehlhaar ont présenté aux *Immatériaux* (1985) un dispositif interactif, « Son = Espace », donnant la possibilité à un visiteur, localisé par des détecteurs ultrasoniques en liaison avec

un ordinateur, de commander l'émission de sources sonores électroniques directement avec des gestes du corps. Le corps entier devient instrument, tandis que l'instrument lui-même disparaît en tant que médium; le mouvement produit sa propre musique.

Il faut citer enfin, pour donner une vue complète de toutes les possibilités du dialogue entre l'homme et la machine, des projets en cours mais déjà assez avancés, où le spectateur, équipé comme il convient, peut entrer en contact (par la vue, la parole, le son, et bientôt le toucher) avec un autre spectateur plongé dans le même espace virtuel ou avec des personnages totalement synthétisés capables de donner l'illusion d'être humains. Telle est par exemple la proposition de Katherine Ikam (1992), *L'Autre*, qui vous invite à pénétrer dans une pièce obscure et à y découvrir un être virtuel, entre le minotaure, le simulacre et le golem, qui suit vos moindres évolutions, modifie ses expressions, se transforme et, par instant, retrouve une vie autonome. Quel sera l'avenir de cet art total de la simulation, remplacera-t-il le cinéma ou le théâtre, se substituera-t-il aux drogues douces ou dures pour nous aider à nous évader du réel, quels rôles y tiendront l'auteur, le spectateur, le programme?

UNE NOUVELLE HYBRIDATION ENTRE LE GESTE ET LE CALCUL

On serait alors tenté de conclure que l'ordinateur, en simulant l'instrument, autorise une expression du geste totalement épurée. On peint sans toucher à la matière et on obtient tous les effets de la matière, on produit de la musique sans toucher à un instrument et on obtient tous les effets des instruments réels et même d'autres effets qu'aucun instrument ne saurait engendrer. Plus encore, lorsqu'on demande à l'ordinateur de simuler le geste au point de lui donner une autonomie, il semblerait qu'on soit déjà largement engagé dans la voie d'une *synthèse de l'expression*, objectif d'une ambition extrême, sinon démesurée, aux yeux de certains, par rapport à quoi la synthèse de l'intelligence – autrement dit l'intelligence artificielle – ne serait que babillage, les lois secrètes de l'affectivité étant infiniment plus complexes que les lois de la raison. Nous nous garderons d'aller jusque-là. De même que nous nous garderons de conclure que toute simulation du geste ne peut qu'être *a priori* vide de sens et que jamais on ne pourra créer un véritable acteur de synthèse.

L'important ne nous paraît pas résider dans la possibilité d'isoler le geste de l'instrument par lequel il se prolonge et il s'artificialise, pour revendiquer une gestualité à l'état pur, un corps vierge finalement simulé par le calcul. L'important est au contraire dans la possibilité de créer une nouvelle (et provocante) hybridation, jusqu'alors impensable, entre, d'une part, le geste – et la couleur expressive dont il ne saurait jamais se départir – et, d'autre part, le calcul et ses formalisations abstraites. Leroi-Gourhan, dans *Le Geste et la*

Parole, nous a montré comment symboles et outils, loin de s'opposer, ne manifestaient que « l'expression de la même propriété de l'homme ». Mais, ce qu'il appelait geste était avant tout celui de la main manipulatrice, le geste technique, opératoire; non pas ce qu'est maintenant le geste dans le dialogue homme/ordinateur. Nous nous trouvons dans une situation inversée. Cette situation se limite, bien entendu, à la seule relation du langage à la technique; nous ne voulons pas dire que le langage *en général* soit devenu outil ni qu'il ait perdu sa fonction symbolique et expressive. Car c'est bien le langage de la programmation, l'écriture des algorithmes, la formalisation mathématique des modèles, qui permet à l'ordinateur d'accomplir sa tâche, tandis que le geste *tend* à devenir expression et manifestation symbolique plutôt qu'opération technique. Curieux basculement dû au fait que le langage, par le biais de l'ordinateur, s'insinue désormais au cœur de la technologie, mais à y bien réfléchir moins curieux qu'on ne le croit, puisque technique et langage, outils et symboles expriment la même propriété ambiguë.

C'est effectivement cette situation inversée qui s'établit quand le spectateur fait mouvoir, de son souffle – cette partie de l'âme pour les Grecs – une plume virtuelle qui obéit en se déplaçant aux lois très simplifiées mais exactes de la dynamique des fluides, ou lorsque d'un geste dans l'espace, il déclenche un instrument qui synthétise un son complexe avec toute la science de l'électro-acoustique, ou lorsqu'il visite à vélo et au gré de son humeur une ville-texte imaginaire. À cette situation correspond une nouvelle relation homme/machine : quand le spectateur interagit avec l'ordinateur, il interagit en réalité avec le programme, c'est-à-dire avec une partie de l'œuvre elle-même et toutes les potentialités qui y sont inscrites. L'œuvre fait désormais corps avec la machine et les processus de calcul qui l'animent. Il y a là – pour reprendre l'expression du philosophe Georges Simondon – un nouveau « couplage » entre l'homme et la machine¹⁰. Pour celui-ci, en effet, la notion de couplage désigne cet état particulier de la relation homme/machine qui est atteint lorsque l'association de l'un et de l'autre aboutit à une fonction unique et complexe que ni l'un ni l'autre ne peuvent accomplir isolément.

La nouveauté et, dans une certaine mesure, la rupture viennent de ce que ce couplage associe maintenant le geste et le calcul. Deux univers sont mis en demeure de commuter, en situation d'échange et de fécondation réciproque. D'un côté, celui du calcul et de la logique, de la formalisation mathématique indispensable à toutes les opérations d'écriture. Car l'ordinateur ne sait donner de forme sensible qu'à ce qui est déjà « informé ». Il ne sait donner à voir que ce qui est intelligible. Il ne sait simuler que les mécanismes dont la technoscience lui fournit les lois universelles. D'un autre côté, l'univers du geste expressif, de l'émotion, de l'ambiguïté, de l'hésitation entre le sens et la transe (le signifier et le jouer propre à tout geste), de la singularité. Mais deux univers également humains dont aucun ne saurait

prétendre détenir les caractères exclusifs de ce qui est humain. Ce n'est pas sans difficulté qu'on peut mettre en contact, en friction, en interface, de tels univers. Les uns redouteront que le langage ne devienne machine, que le geste ne perde définitivement sa puissance expressive. Les autres chercheront à tirer avantage d'une situation sans précédent; ils changeront les règles d'usage imposées par la technoscience et leur substitueront celles de l'art. À ce nouvel état du savoir et de la technologie correspond un désir de corps renouvelé, fantasmé différemment, source de gestes et d'émotions rajeunis; il n'est pas impossible qu'un autre corps naisse de l'écume des nombres.

-
1. Ce film n'est pas sans parenté avec celui que réalisa Clouzot sur Picasso.
 2. Depuis 1987, les travaux se multiplient dans cette voie. Keith Waters (1989) décrit les actions de trente-six muscles qui en se combinant donnent un très grand nombre d'expressions; Nadine Magnenat-Thalmann et Daniel

Thalmann développent un système basé sur le concept de procédure d'action contrôlée par des paramètres et correspondant approximativement à l'action de chaque muscle. Hervé Huitric et Monique Nahas (Université Paris 8) développent un modèle d'animation de visage basé sur un certain type de courbes mathématiques et s'inspirant des théories d'Ekman sur l'universalité des expressions (1988).

3. C'est l'orientation qu'ont prise actuellement H. Huitric, M. Nahas et M.-H. Tramus; voir leur film *Animation de bases de données laser* (Prix de la Recherche, *Imagina 93*).
4. La technique existe actuellement en animation tridimensionnelle, mais les acteurs – des mimes – n'animent que des personnages très schématiques qui sont ensuite remodelés complètement.
5. Ils peuvent être aussi sonores, tactiles, mécaniques, dynamiques. Certains dispositifs (simulateurs, jeux d'arcade, etc.) déplacent le corps dans toutes les positions possibles.
6. Voir notamment le travail de Marie-Hélène Tramus, dans le cadre de sa thèse de troisième cycle, *Dispositifs interactifs d'images de synthèse*, Université Paris 8, 1990.
7. Réalisation de Myron W. Krueger (1987).
8. Réalisation de V. J. Vincent et F. McDougall (1987).
9. Professeur à l'Université Paris 8, concepteur de logiciels graphiques et auteur de nombreux films.
10. *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Éd. Montaigne, 1969, p. 120 sq.

NATURE OU (CONTRE)FAÇON?

Le geste dans le texte moliéresque

DOMINIQUE LAFON

L'article met en question certaines interprétations qui voient dans l'œuvre moliéresque l'une des premières dramaturgies du naturel s'appuyant, assez paradoxalement, sur un texte dont l'interprétation est à jamais perdue : L'Impromptu de Versailles. La relecture de ce texte, qui serait en quelque sorte « l'Art dramatique » de Molière, permet de mettre en évidence ses limites théoriques aussi bien que les artifices du jeu de l'acteur-Molière, artifices dont les critiques de l'époque se faisaient déjà l'écho. L'analyse du geste est au centre de cette remise en question du mythe d'un acteur naturel, peintre de la nature. Car le geste est tout entier mis au service d'une stratégie textuelle que codifient les œuvres dans une partition dialogique qui n'est pas sans évoquer l'ordonnance affectée des ballets de cour.

This article calls into question certain interpretations which, on the rather ironic basis of a text whose interpretation has been lost forever, argue that Molière's work constitutes one of the earliest treatises on natural dramatic art. Upon rereading, this text, which some claim to be Molière's own «Art dramatique», shows not only its theoretical limitations, but some of the ingenious theatrical devices of Molière the actor, devices to which the critics of the time had already called attention. Gestural analysis is the focal point of this challenge to the myth of the natural actor, the painter of nature. Gesture serves exclusively to reinforce a textual strategy codified by works within a dialogical score, a score which brings to mind the stilted order governing period court ballets.

L'étude du geste demeure, sans aucun doute, le point névralgique de toute la problématique théâtrale, dans la mesure où il est aussi le point de convergence de toutes les interprétations. Le geste du comédien est la résultante fugace, éphémère, à la limite indescriptible, des prescriptions textuelles et des consignes du metteur en scène, toutes modalités que les circonstances particulières, accidentelles de la représentation peuvent oblitérer du sceau de l'impondérable. Plus que le décor ou le costume, systèmes conçus antérieurement à la représentation, le geste du comédien s'inscrit dans le temps fragile du spectacle, selon une gamme de possibles dont rien ne saurait garantir la reproduction et la signification. Il est, de tous les signes de la représentation, celui dont l'analyse se heurte à l'ambivalence fondamentale de la production théâtrale qui conjugue naturel et artifice, maîtrise technique et inspiration impulsive, celle-là même qui nourrit depuis des siècles toute la réflexion sur le paradoxe du comédien et, plus récemment, les analyses sémiologiques de la mimésis théâtrale. Cette ambivalence se présente comme une véritable aporie pour toute analyse qui prétend rendre compte du geste dans une perspective historique, interroger la pratique gestuelle du passé, confrontée qu'elle est non seulement à l'absence de documentation iconographique, il faudrait sans doute dire à la nécessaire trahison des vestiges iconographiques, mais encore, et plus fondamentalement, à certains codes esthétiques qui excluent le geste, la notation gestuelle de la pratique dramaturgique. C'est

pourtant cette aporie que tente, sinon de résoudre, du moins d'interroger cette paradoxale étude « sur » le geste dans le texte moliéresque. Paradoxale et sans doute téméraire, dans la mesure où, interrogeant cette autre ambivalence que constitue la double vocation d'un auteur-acteur, elle se voit en fait contrainte de renouer avec la polémique qui agita le milieu théâtral du XVII^e siècle et dont l'enjeu fut bien de mettre en question le talent de l'auteur au nom de la nature de l'acteur. Cet histrion, disciple ou « singe » des grands farceurs de l'époque, ne pouvait être qu'un mauvais auteur, un imitateur parodique, sinon un plagiaire.

La « Guerre comique », guerre au comique, si elle fut longue, féroce, on le sait, fut aussi fort prolifique. L'ensemble des œuvres qu'elle a suscitées constitue le seul fonds sur lequel appuyer une problématique « Pratique du théâtre » selon Molière, comme la boîte de Pandore d'où ne demandent qu'à s'échapper toutes les controverses relatives à l'authenticité de la signature d'un auteur récemment qualifié d'« imaginaire »¹. Au delà des « preuves » factuelles, des hypothèses hasardeuses au nom desquelles ils attribuent l'œuvre de Molière tantôt à Louis XIV, tantôt à Corneille, ce qu'interrogent ces ouvrages aux marges de la critique moliéresque, c'est le mythe d'un auteur – acteur, auteur parce qu'acteur.

Le mythe exalté par des siècles de critique hagiographique, Molière homme de théâtre, n'échappe

pas à la vocation compensatoire de toute entreprise symbolique. Ériger la personne historique en figure emblématique, c'est concilier, sous une même espèce, les composantes de la dualité théâtrale, réconcilier le littéraire et le spectaculaire, le comique et le sérieux, le corps et l'esprit, la théorie et la pratique. Le couple geste/texte s'insère parfaitement dans ce paradigme d'une dichotomie abolie par la « fédération » de l'œuvre moliéresque. La seule limite à l'étude de cet objet privilégié, exemplaire, mais limite d'importance, est la relative indigence des témoignages de l'époque sur la nature du jeu de Molière et surtout la parcimonie avec laquelle l'acteur, le directeur de troupe, se manifeste dans le texte des pièces.

Il est inutile de répéter ici les raisons historiques de la quasi-absence du texte didascalique qui ressortissent aussi bien aux conditions d'édition qu'aux prescriptions dramaturgiques d'un d'Aubignac; superflu aussi sans doute d'arguer qu'un auteur/acteur/metteur en scène de ses propres textes n'a nul besoin de rédiger ses propres consignes². Néanmoins, il ne saurait être question de tirer parti de cette relative indigence pour réinventer Molière et, s'appuyant sur quelques citations de La Grange, de Vivot ou même de Donneau de Visé, appliquer à son jeu les qualités d'un certain naturalisme gestuel qui ferait de lui un précurseur, voire un théoricien, de la mimésis moderne. Il y aurait là une sorte d'escalade hagiographique, ou du moins une construction théorique dont certains ouvrages récents offrent l'exemplaire illustration. Ainsi Patrick Dandrey, dans *Molière ou l'esthétique du ridicule*, définit l'esthétique moliéresque comme une fusion consciente de la « vis comica » et de l'« imitatio veritatis », consciente parce que réalisée par « la maîtrise (du geste) la plus exigeante qui soit, mise au service de l'effet de naturel le plus souple, le plus transparent »³. Cette mimésis de naturel, obtenue par une transparence du jeu dans laquelle les détracteurs contemporains de Molière voyaient une volonté de singer plus que de représenter, organise pour une grande part l'interprétation du texte moliéresque. Le comédien naturel ne peut être qu'un dramaturge du naturel. Le paradoxe sur le comédien nourrit ainsi un paradoxe sur le texte qui, aussi avare soit-il en prescriptions gestuelles, impose néanmoins au comédien les conditions d'un jeu naturel. C'est ce que n'ont cessé de répéter Copeau ou Jouvet selon cet axiome :

Chez Molière, il n'est même pas question de mise à la scène. Le texte est né avec un ton et des mouvements que l'acteur n'a qu'à retrouver. Les jeux rythmiques, dans la prose de Molière, sont les jeux mêmes de l'acteur.⁴

L'ultime avatar de cette interprétation de l'interprète est une curiosité pour bibliophile, intitulée *Le Tartuffe des comédiens*⁵, qui, insérant tout un surtexte didascalique à l'œuvre originale, sans prétendre retrouver les gestes de la création, cherche implicitement à pallier un manque.

Le chemin que doit emprunter une analyse du geste dans le texte moliéresque est, on peut en juger, étroit, balisé qu'il est par une théorie savante aussi bien que par la sanction des praticiens, borné en outre par la parcimonie d'indications originales explicites. Il ne s'agira donc pas ici de renouer avec quelque moderne querelle comique, mais de mesurer le geste à l'aune des textes, d'en cerner dans les procédures textuelles moliéresques les plus explicites, parce que récurrentes, les manifestations les plus tangibles, moins pour résoudre que pour interroger un postulat que seul le texte de Molière saurait éclairer, celui d'une dramaturgie d'acteur naturel.

MOLIÈRE THÉORICIEN OU PRATICIEN DU GESTE?

Les termes d'« acteur naturel » sont d'emblée problématiques et obligent que l'on s'interroge sur la nature même du jeu pratiqué par Molière. Une première caractéristique se dégage assez aisément de la lecture des témoignages contemporains : Molière est un acteur « physique ».

Ce que les critiques retiennent, c'est d'abord sa gestuelle dont les composantes spécifiques sont la posture, la démarche ainsi qu'une grande mobilité faciale. On retrouve sous des plumes diverses, bien ou mal intentionnées, constamment les mêmes termes : « comédien de la tête depuis les pieds jusqu'à la tête », « contorsion, posture, grimaces », « physionomie extrêmement comique », « son visage et ses gestes expriment si bien la jalousie qu'il ne serait pas nécessaire qu'il parlât pour paraître le plus jaloux des hommes », « jamais personne ne sut si bien démonter son visage », « la tête sur le dos comme un mulet chargé », « ton col renversé sur tes larges épaules »⁶. Choix ou nécessité, ces traits distinctifs naturels imposent à l'acteur des emplois comiques, emplois auxquels il ne s'est que difficilement résigné si l'on en juge par ses nombreuses tentatives dans le tragique, tentatives qui se soldèrent par les échecs que l'on sait et que ses détracteurs ne manquent pas de souligner à l'envi. Il y a donc là plus nécessité que choix, nécessité si radicale qu'elle n'a pu être contournée par le dramaturge. L'échec de *Dom Garcie de Navarre* est patent, inscrit comme « four » dans le Registre de La Grange et explicitement imputé au compte de l'acteur-Molière, par Donneau de Visé, dans *Nouvelles nouvelles*:

Je crois qu'il suffit de vous dire que c'était une pièce sérieuse, et qu'il en avait le premier rôle, pour vous faire connaître que l'on ne s'y devait pas beaucoup divertir.

C'est donc au geste, et à lui seul, que Molière aura recours pour établir sa réputation comique, dans les deux sens que le terme suppose à l'époque. Mais, dans le cas de Molière, ce terme doit être entendu d'abord dans son acception moderne, car, selon les codes qui régissent les pratiques spectaculaires d'alors, la gestuelle caractérise

le comique par opposition au tragique, défini par d'Aubignac comme art du « Discours » et, partant, de l'éloquence oratoire⁷. Or, force nous est de constater qu'au chapitre de l'éloquence, même réduite à sa plus simple composante, la diction, Molière souffre d'un handicap morphologique dont les *Mémoires* d'Ignace de La Serre présentent la description la plus détaillée :

La nature avait refusé (à Molière) les dons extérieurs si nécessaires au théâtre, surtout pour les rôles tragiques. Il avait la voix sourde, des inflexions dures, une volubilité qui précipitait trop sa déclamation. Il ne se corrigea de cette volubilité, si contraire à la belle articulation, que par des efforts continuels qui lui causèrent un hoquet qu'il a conservé jusqu'à sa mort...

Grimarest, et avant lui les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, mentionne ce « hoquet » qu'il décrit comme un « tic de gorge [qui] rendait d'abord son jeu désagréable [dans la comédie même] à ceux qui ne le connaissaient pas⁸. Cette caractéristique authentifiée, en quelque sorte par le garant de l'image posthume de Molière, n'a été que fort peu prise en compte par les moliéristes, hormis pour justifier ses échecs répétés dans la tragédie.

Il y a plus dans cette relative négligence que les seuls effets de la volonté hagiographique. Elle manifeste aussi la lecture anachronique qu'on applique d'ordinaire à ces témoignages, lecture nourrie des images modernes de l'interprétation, celles qu'ont popularisées de grands acteurs dont le succès et la carrière reposent, pour une part, sur une modalité vocale très particulière, à la limite caricaturale. C'est le cas de Jouvett, grand interprète de Molière, en particulier du rôle d'Arnolphe, dont la diction inimitable, et pourtant si souvent imitée, résultait des efforts qu'il avait entrepris pour maîtriser cet autre tic de gorge qu'on appelle bégaiement... Ne pourrait-on dire que la voix de Jouvett demeure « pour ceux qui ne la connaissent pas » assez désagréable, ou au moins ridicule, affectée? Qu'elle est cependant devenue une caractéristique spécifique de son jeu, en fonction de laquelle il composait ses personnages, au delà des conventions des cours de diction? Si, au XVII^e siècle, c'est la « belle articulation » qui constitue le don naturel du comédien, au XX^e siècle le talent se mesure aux marques distinctives, aux caractéristiques individuelles qui définissent le talent, la nature du comédien. Le code du jugement s'articule sur l'échelle de l'originalité. C'est donc rétroactivement que l'on juge du talent de l'acteur Molière, voyant dans les critiques dont il fait, de son vivant, l'objet, la confirmation de son originalité et, du même élan, de sa modernité.

Pourquoi ne pas renverser cette hypothèse et risquer la suivante : quelles limites a imposées à Molière dramaturge, l'acteur Molière, acteur contraint, limité au comique, handicapé par un dysfonctionnement articulatoire que son époque ne pouvait, en aucun cas, célébrer comme une marque d'originalité?⁹ Comment a-t-il résolu, dans le texte, ce difficile partage que lui

imposait la nature, entre une gestuelle innée et une diction laborieuse? La plupart des analyses s'accordent à décrire cette ambivalence consubstantielle au théâtre, mais problématique chez Molière, comme une fusion harmonieuse, le geste relayant le texte, l'appuyant, le prolongeant¹⁰ comme une naturelle illustration. C'est au nom de cette fusion naturelle qu'on attribue à Molière la paternité d'une gestuelle du vraisemblable, sublimant la gestuelle hyperbolique de la farce comme les contraintes des conventions spectaculaires du temps. Sans prétendre refuser en bloc cette interprétation qui consacre Molière comme le précurseur de la modernité, ou du moins d'une certaine modernité « classique » et/ou naturaliste, on peut tenter d'en éprouver l'harmonieuse perfection par l'examen de quelques faits textuels.

JOUER OU LIRE L'IMPROMPTU?

Le texte séminal de toute l'analyse de la pratique moliéresque est, bien sûr, *L'Impromptu de Versailles*. Véritable paradoxe sur le comédien moliéresque, ce texte sans cesse réinterprété par la critique ne peut être que réinventé par les comédiens auxquels manquent, comme au public d'ailleurs, tous les modèles explicites ou implicites des personnages, ce texte demeure donc d'une certaine façon réduit à son état de texte. Lettre morte pour la scène, *L'Impromptu* devient alors lettre de loi pour la critique qui l'érige en « Art dramatique », recomposant par le jeu de citations l'ordre canonique de la théorie. Or, il ne s'agit pas d'un texte théorique, mais d'un dialogue dramatique polémique, surenchère au plaidoyer de *La Critique de l'École des femmes*, et plus qu'elle encore riposte, contre-attaque en action plus que système.

Aussi, dès la première scène, sous le masque de la prétention rhétorique, Molière confie-t-il à Mademoiselle Béjart l'exposition du propos. *L'Impromptu* est une comédie des comédiens, une comédie sur les comédiens et, il faudrait dire, contre les comédiens. Ce qu'expose, au sens dramaturgique du terme, Mademoiselle Béjart, c'est donc le rapport entre la nature du comédien et celle de l'emploi, du rôle conçu en fonction du genre. À savoir que le portrait d'un acteur comique ne saurait être fidèle à sa nature, à sa personne, alors que le portrait d'un comédien tragique ne peut que révéler ses défauts, ses ridicules. Le terme « portrait » doit être entendu au sens de portrait charge, de caricature qui ne retient que les traits distinctifs d'un aspect de la personnalité. On consultera sur ce point la scène 6 de l'acte II du *Misanthrope*. Elle constitue une mine d'exemples du « portrait véritable », version ludique de la médisance, en passe de devenir un genre littéraire dans lequel s'illustrera La Bruyère, peintre des « caractères ». « Caractère », employé une fois par Clitandre dans *Le Misanthrope*, est un terme récurrent dans *L'Impromptu*. La plaidoirie domestique et *pro domo* de Mademoiselle Béjart dit que le portrait, au sens où il vient d'être défini, d'un acteur comique est un méchant portrait du peintre... dont tout le talent est mis au service de la nature ridicule du personnage. Au

contraire – et c’est ce qui va être prouvé sur le champ, sur la scène et en dépit des dénégations artificieuses de Molière –, il est aisé d’identifier la personne de l’acteur tragique dans les outrances de son jeu.

On est là très près du sophisme, arme obligée d’une polémique qui va confondant nature du comédien et nature du personnage, afin de permettre, et surtout de cautionner, l’imitation qui va suivre. Cette imitation est une variante des portraits du *Misanthrope*, à la différence près que l’identité du modèle y est laissée à la perspicacité des spectateurs réels comme des spectateurs fictifs, l’approbation des uns cautionnant celle des autres, selon une des modalités usuelles de la pragmatique de la mise en abyme. Il faut donc « reconnaître » le comédien, le caractère du comédien plus que le caractère de son jeu : à Montfleury, dont la tradition a retenu qu’il était un vaniteux et venimeux personnage, l’emphase et la vanité qui lui font rechercher « l’approbation et le brouhaha » du public ; à Mademoiselle Beauchâteau, qui s’entête malgré son âge avancé à tenir des rôles de jeune première, le rictus du rire qui est aussi bien une marque physique du vieillissement que celle de la sclérose du jeu. Des caractères autour desquels s’organisent les trois autres portraits, nous ne savons rien, sinon qu’il s’agit de les faire reconnaître, sans qu’il n’y soit jamais fait mention de leur jeu. Pas plus qu’il ne sera question de critiquer le jeu dans la réplique de Molière qui clôt la série des imitations sur une bravade, esquivant le défi lancé par Mademoiselle de Brie :

– Oui, je sais qui c’est ; mais il y en a quelques-uns d’entre eux, je crois, que vous auriez peine à contrefaire.

– Mon Dieu, il n’y en a point qu’on ne pût attraper par quelque endroit, si je les avais bien étudiés.

Plus encore, les mots que nous avons soulignés ne sauraient renvoyer à une conception globale de la technique tragique, alors qu’ils s’appliquent parfaitement au « caractère » du comédien. Mais si Montfleury est un « bon caractère » pour la contrefaçon, comme Timante l’est, selon Clitandre, pour le jeu de portraits du *Misanthrope*, n’est-ce pas parce que son physique – sa ventripotence – est l’indice concret de sa boursoufflure morale ? La contre-attaque de Molière s’apparenterait alors à la loi du Talion, dérision du physique pour caricature de la « posture », aussi bien qu’à la démonstration du bateleur : pour prouver son talent de comédien, quoi de plus efficace que de singer le comédien ? Encore faut-il avoir au préalable défini la norme qu’outrepasse l’outrance ou l’emphase, avoir fait montre d’un « naturel » qu’autorise le faux naturel, l’impromptu de toute une pièce qui se défend d’être une représentation...

Il semble bien que la mise en abyme de l’interprétation, Molière jouant Molière jouant les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne, ait en l’occurrence une fonction plus stratégique, au sens militaire du terme, que didactique. Faire fond sur cette posture pour définir le « na-

turel » moliéresque n’est-ce pas en être, sinon la cible, du moins la victime... consentante, prête à ne tenir pour rien le succès des comédiens vilipendés, l’indulgence dont Molière fait preuve à l’égard de Floridor, le plus mauvais comédien bourguignon, et surtout négliger le déroulement de *L’Impromptu*. Car vient ensuite, on le sait, une répétition dont « l’urgence », la fallacieuse urgence, est rappelée par Molière en des termes dont le moins qu’on puisse dire est qu’ils relèvent sinon de la mauvaise foi, du moins de la modalité initiale de la scène, la prétérition :

Mais *vous* me faites perdre un temps qui nous est cher. Songeons à nous, de grâce, et ne *nous* amusons point davantage à *discourir*.

En toute bonne logique démonstrative, on serait en droit d’attendre que l’exemple succédât au contre-exemple, le jeu naturel au jeu ampoulé. Et il est vrai que la fin de la scène 1 consiste en une suite d’indications scéniques qu’adresse Molière à chacun de ses comédiens. On justifie d’ordinaire la congruence des deux parties de la scène en s’appuyant sur la consigne faite à Mademoiselle Du Parc qui s’étonne de se voir attribuer un rôle de « façonnrière » :

– [...] vous le jouerez mieux que vous ne pensez.

– Comment cela se pourrait-il faire ? car il n’y a point de personne au monde moins façonnrière que moi.

– Cela est vrai ; et c’est en quoi vous ferez voir que vous êtes excellente comédienne, de bien représenter un personnage qui est si contraire à votre humeur.

On peut, à son tour, s’étonner de cette réaction, dans la mesure où, ainsi que le lui rappelle Molière, il s’agit d’un emploi qu’elle a brillamment tenu dans une pièce antérieure, mais très proche de *L’Impromptu* dans son objectif, *La Critique de l’École des Femmes*. Afin d’atténuer la contradiction qu’apportent cette apologie de la composition du personnage et celle d’un jeu naturel, on y voit une ironie légère par laquelle Molière suggérerait que l’actrice a effectivement, dans la vie, quelques traits du personnage qu’il lui destine. Outre le fait qu’il s’agit là d’une présomption que ne corrobore aucun témoignage et que n’hésitent pas à contester certains critiques¹¹, arguant du fait que Molière se devait de ménager une de ses meilleures actrices qui avait déjà quitté la troupe pour une « escapade » au Marais, cette interprétation fait peu de cas de la cohérence de la scène.

Mademoiselle Béjart n’a-t-elle pas affirmé dès l’exposition qu’il y a malveillance à confondre le jeu comique d’un acteur et sa personne ? Il y aurait donc ici réitération plus qu’ironie. D’autant plus que la Du Parc est non seulement une grande actrice, mais aussi et d’abord une danseuse dont Molière a utilisé la grande souplesse, le talent gestuel dans *La Critique*. Voici comment Élise, à la scène 3, décrit les « façons » de Climène, la précieuse, juste avant que celle-ci ne fasse une spectaculaire entrée en scène :

Car enfin elle [...] est [précieuse] depuis les pieds jusqu'à la tête, et la plus grande façonnière du monde. Il semble que tout son corps soit démonté, et que les mouvements de ses hanches, de ses épaules et de sa tête n'aillent que par ressorts.

L'intertextualité, cautionnée par les constantes de la distribution des rôles, permet de lire la scène dans sa logique, qui est moins celle d'une démonstration du naturel, voire du naturalisme, que l'illustration d'une typologie gestuelle, conçue en fonction du physique de l'acteur, comme l'était tout à l'heure la caricature des acteurs rivaux. L'articulation de cette typologie s'éclaire à l'examen de la suite du spectacle qui, particulièrement aux scènes 3 et 4, exhibera la dichotomie naturel/ridicule. Cette dichotomie est si impérative qu'elle sera exigée par Molière qui fera reprendre à La Grange, puis à Brécourt, leur entrée :

à La Grange : « Mon Dieu, ce n'est point là le ton d'un marquis; il faut le prendre un peu plus haut; et la plupart de ces messieurs affectent une manière de parler particulière, pour se distinguer du commun : « Bonjour, Marquis. » Recommencez donc. »
à Brécourt : « Bon. Voilà l'autre qui prend le ton de marquis! Vous ai-je pas dit que vous faites un rôle où l'on doit parler naturellement? »

Dans cette galerie de personnages, seul l'acteur jouant « l'honnête homme de cour » devra « prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins qu'il (lui) sera possible ». À cet hiératisme maîtrisé s'opposent « le ton de marquis », formule qui, dans son insolence, dit assez quelle part la typologie théâtrale prend à la peinture sociale¹², les « grimaces » de la prude et les « façons » de la précieuse. À eux la gesticulation, « les cérémonies muettes », le besoin « d'espace », « l'inquiétude naturelle » qui fait que « tantôt [ils] se lèveront et tantôt s'assoieront » alors que « chacun parlera assis ». De gestuelle naturelle, il ne sera pas question : au ton naturel convient une gestuelle minimale, on l'a vu.

Mais la scène 6 donne à voir autre chose, qui confirme les prémisses de cette analyse, car elle met en scène Molière lui-même, qui interrompt Brécourt, l'honnête et posé homme de cour, et, selon une pratique familière au metteur en scène de toutes les époques, joue à sa place, pour l'exemple. Cette substitution est d'autant plus exemplaire qu'en plus de « dire un peu » le texte qu'« il faut marquer davantage », Molière l'écrit. S'il n'y a trace que d'une infime variation de ton de Brécourt à Molière dans les quelques mots de la reprise, (au Eh! de Brécourt se substitue le Hé! de Molière), variation que l'on peut néanmoins interpréter comme un signe d'accentuation, en revanche le style de la tirade jouée par Molière détonne radicalement de celle récitée juste avant par Brécourt. Car elle ne comporte pas moins de sept interrogatives directes de suite, quand celle de Brécourt s'écrivait au style indirect, pour s'achever sur un dialogue inséré, dialogue affecté qui mime, le terme

s'impose, la rencontre de deux... marquis. « Toujours des marquis! »...

On est loin du rôle statique de l'honnête homme, très près de la pantomime à laquelle la stichomythie du dialogue inséré oblige son unique interprète; très loin, en tout cas, d'un ton de voix posé que le type de personnages aussi bien que leur assaut de paroles interdisent. Autrement dit, quand Molière joue l'honnête homme, mieux, quand il montre comment jouer l'honnête homme, il ne peut qu'oublier le beau naturel quelque peu compassé qui figurait le caractère du personnage. Ce n'est pas son naturel qui reprend ses droits, mais son talent comique dont les marques sont la volubilité expressive, l'imitation parodique, la pantomime. Certes, comme il l'a fait au début de la pièce dans l'échange badin qu'il y a avec sa femme, à la fin de *L'Impromptu* où il parle de lui pour exiger, entre autres, qu'on cesse de s'en prendre à sa vie privée, il jouera naturel. Le comédien, ayant abandonné à ses détracteurs « [s]es ouvrages, [s]a figure, [s]es paroles, [s]on ton de voix, et [s]a façon de réciter », s'efface devant l'homme privé... qui quitte la scène, car la pièce est terminée. L'autre, celle d'un Molière au naturel, ne sera, on le sait, jamais jouée...

FAITS ET GESTES DU TEXTE

Le paradoxe de l'œuvre moliéresque, tel qu'il se joue dans *L'Impromptu*, repose donc pour une part sur la dialectique du dire et du faire, dans les limites qu'impose au dramaturge, voire au théoricien d'un jeu naturel, encore que ce terme puisse sembler excessif, la nature d'un talent comique qui s'exprime dans l'hyperbole gestuelle comme dans les déformations de la voix. Le premier signe de cette périlleuse, mais exemplaire conciliation réside dans le fait patent et souvent souligné que Molière se soit réservé les rôles comiques : Scapin, Mascarille, Sganarelle, personnages héritiers de la farce, mais aussi Orgon, Arnolphe. Conséquemment, il confie la pondération discursive des rôles de raisonneurs à d'autres acteurs, choix délibéré, systématique, qui lui impose aussi de ne tenir aucun rôle dans *La Critique de L'École des femmes*, pièce dont l'enjeu théorique l'emporte à l'évidence sur le traitement spectaculaire¹³. Cette dichotomie, qui organise la distribution des rôles et donc la conception des personnages, ne connaît qu'une seule infraction, le fait que Molière ait joué Alceste, personnage dont l'interprétation a toujours été problématique¹⁴. C'est donc à ce personnage que peut s'évaluer le rôle du geste dans le texte, non sans avoir auparavant mesuré dans des œuvres antérieures au *Misanthrope* l'écho des indications scéniques de *L'Impromptu*.

Le cérémonial du mutisme

C'est tout naturellement à *L'École des femmes* qu'il sera d'abord fait référence parce que cette pièce, la quelle qu'elle a générée le prouve, est non seulement le premier succès de Molière, mais aussi une œuvre drama-

turgiquement originale, périlleuse, et dont la dynamique repose essentiellement sur le rôle d'Arnolphe. On peut donc l'envisager comme une pièce écrite sur mesure, ou du moins à la mesure d'un talent comique spécifique que l'écriture exalte et à la défense duquel se porteront explicitement d'abord *La Critique*, puis implicitement *L'Impromptu*. Bien que le texte de *L'Impromptu* propose aussi une gamme de registres discursifs : stichomythie, dialogue inséré, interjections, imitation, dissonance ou affectation vocale (voix de tête), dont l'analyse permettrait de cerner les modalités des voix moliéresques, seuls les signes ressortissant au geste seront pris en compte, limites du sujet obligent sans doute, mais aussi parce que fondamentalement la recherche du geste dans le texte évite l'écueil de l'analyse dont le principal code de référence demeure l'expressivité et donc une certaine forme de naturalisme.

Dans *L'Impromptu*, Molière indique à ses comédiens un jeu de scène qui relève de la pure gestuelle. Les « cérémonies muettes » des marquis ne sont rien d'autre que de la pantomime, jeu expressif sans paroles. Or la situation de parole exploitée à l'envi dans *L'École des femmes*, perceptible dans le déséquilibre qui régit la distribution des répliques, est le faux dialogue dans la plupart des scènes qui opposent Arnolphe à Horace, le premier grimace, l'autre parle. La posture d'Arnolphe, auditeur contraint au silence, oblige l'acteur à des modalités d'interprétation presque exclusivement gestuelles, qui n'ont pas à être explicitement codifiées dans le texte, tant elles sont inscrites dans la disproportion relative des répliques.

Cependant, le texte permet de saisir la gradation du procédé. Ainsi, au dialogue de sourds qui, à la scène 2, I, s'éternise entre les valets et condamne Arnolphe à rester à la porte, succèdent les apartés des scènes 4, I, puis 5, II, apartés relayés par les marques du discours de l'autre qui en sont la caution spectaculaire : « Eh! vous ne dites mot? », « Vous me semblez chagrin », « Qu'avez-vous? Vous grondez, ce me semble, un petit? ». Ces apartés se réduisent dans la scène 5 de l'acte III à quelques sons, rire forcé, toux, puis c'est le personnage qui est réduit au silence dans la totalité de la scène 6, IV. Cette dernière est fondamentale dans la mesure où elle met en scène la dialectique du geste et du discours, en inversant – le dénouement est proche – le rapport qui avait jusque-là prévalu. Dans les scènes antérieures, le personnage d'Arnolphe ne pouvait réagir que par un geste ou une grimace dont l'aparté était la mesure textuelle aux récits d'actions, parfois mimées (les révérences d'Agnès). Il est, dans cette scène, doublement contraint : contraint au silence absolu, contraint aussi à l'impassibilité, comme à l'immobilité. Cette contrainte gestuelle, profondément spectaculaire, lui est imposée moins par une situation dont la récurrence a affadi la vraisemblance, que par la nature du récit d'Horace tout entier consacré aux débordements gestuels d'Arnolphe, à la pantomime d'Arnolphe dans la chambre d'Agnès :

« [...] je ne le voyais pas (vers 1154)
Mais je l'oyais marcher, sans rien dire, à grands pas
Poussant de temps en temps des soupirs pitoyables
Et donnant quelques fois de grands coups sur les tables
Frappant un petit chien [...]
Il a même cassé, d'une main mutinée,
Des vases dont la belle ornait sa cheminée;
[...]
Mon jaloux inquiet, sans dire son ennui,
Est sorti de la chambre, et moi de mon étui. » (vers 1167)

Il y a bien là le signe d'une esthétique gestuelle savamment maîtrisée qui, loin de montrer le geste naturel, la colère, le transpose selon une double dialectique dramatique : par le récit qui médiatise la représentation et par l'immobilité à laquelle est contraint un héros agité. Cette scène dans laquelle on peut voir une sorte d'apogée de la conscience du geste chez Molière, ne serait-ce que dans l'ironie latente qui, par une inversion de la fiction hors scène, place à son tour Arnolphe dans « l'étui » du discours d'Horace, ne peut avoir d'autre destinataire que le spectateur. Lui seul peut, à la lumière des gesticulations, des « inquiétudes » antérieures du personnage, décrypter l'immobilité comme un signe gestuel. Si la cruauté du destin frappe de stupeur le personnage, c'est pour mieux exalter, dans cette suspension du geste de l'acteur, le travail gestuel qui l'a précédé et préparé. Cette suspension significative du geste, Molière la répètera aux moments-clés de ses œuvres majeures : c'est Alceste dans la scène des portraits à laquelle il s'est condamné lui-même d'assister, c'est Orgon sous la table, figé dans son réduit, que le spectateur, non plus témoin, mais complice de l'acteur, imagine...

Il y a dans cette virtuosité consciente du geste, consciente jusqu'à en assumer l'ellipse, infiniment plus qu'une esthétique du naturel dont l'application rigoureuse constitua, entre autres, l'impasse de la mise en scène naturaliste. Faire vrai, n'est-ce pas faire pareil, tout pareil? Or, la fonction du geste moliéresque, geste hyperbolique et, nous allons le voir, codifié, est de rythmer la partition textuelle dont il indique les temps forts et la montée dramatique.

Mesure du personnage, le geste est aussi la mesure de l'enchaînement scénique. *L'Impromptu* nous le fait bien savoir qui nous montre Molière réglant non point le détail de l'interprétation, les scènes sont « filées », mais les entrées et les sorties des acteurs. La mise en scène chez Molière est surtout une soigneuse mise en place, où, aux dires mêmes des contemporains, « tous les pas sont observés ». Que dit « observés », sinon la perception par le critique d'une observance minutieuse de la consigne, rendue tangible par la stylisation du déplacement.

La mise en espace de l'inquiétude

Dans *L'Impromptu*, Molière attribuait aux marquis, types du ridicule, une « inquiétude naturelle » qui,

caractéristique du comportement plus que trait de caractère, se devait d'être représentée par une impossibilité « à demeurer en place » (c'est aussi la définition qu'en donne Furetière). L'inquiétude se joue donc dans l'espace, mais elle se joue aussi dans le texte, essentiellement dans les liaisons scéniques. La liaison scénique, l'entrée et/ou la sortie du personnage, est, dans la représentation, un moment névralgique – qu'aujourd'hui encore certains spectateurs n'hésitent pas à sanctionner de leurs applaudissements. Le contexte socio-culturel du XVII^e siècle confère à la liaison scénique une valeur quasi métaphorique de point de convergence de plusieurs codes : du code dramaturgique, bien évidemment, qui impose la scène comme unité narrative, mais aussi du code social des courtisans en particulier, des marquis *a fortiori*, dont la carrière se mesure pour une part, à l'échelle qualitative et quantitative de leurs entrées (à la cour, dans un salon). L'entrée connaît, en outre, une sorte de consécration exemplaire dans l'exercice spectaculaire que s'offre à elle-même la cour dans les ballets de cour, tout entiers réglés par le jeu des entrées.

Il n'est donc pas hasardeux de supposer que les liaisons scéniques constituent, dans le texte moliéresque, grand peintre des salons et organisateur des divertissements royaux, inventeur de la comédie-ballet, une scansion privilégiée. *L'École des femmes* confirme cette hypothèse, qui multiplie les liaisons scéniques jusqu'à l'absurde. Arnolphe qui, de son propre aveu, ne peut « demeurer en place », y effectue bon nombre de déplacements inutiles ou vains, comme celui par lequel à la scène 4 de l'acte I, il tente de rattraper Horace, puis revient bredouille. Entre la scène 4 et la scène 5, il ne se joue rien d'autre qu'une suite mécanique d'entrée/sortie, puisqu'il faut ajouter à la fausse sortie d'Arnolphe, les deux fausses sorties préalables d'Horace. Cette séquence que le naturel du personnage justifie faiblement, tant il y a d'incohérence à courir après quelqu'un dont on ne savait, l'instant précédent, comment se débarrasser, constitue de surcroît une infraction aux préceptes dramaturgiques de l'enchaînement scénique. Entre les scènes 4 et 5, le plateau reste vide, créant un hiatus dans la représentation. Le hiatus est rigoureusement proscrit par les théoriciens du temps parce qu'il rompt l'illusion. Un plateau vide exhibe le théâtre, la nature du théâtre effaçant la mimésis. Chez Molière, cette rupture qui permet à l'acteur de multiplier les figures de la rencontre et du départ a donc une fonction essentiellement chorégraphique. Dans cette perspective, toute la scène du Notaire, dialogue de sourds si inutile à la fiction qu'on a pu parfois le supprimer sans dommage, peut être lue comme la partition d'une périlleuse mise en place. Elle impose que, durant toute une scène, Arnolphe parle « sans voir », la didascalie dit « sans le voir » plutôt que sans l'entendre, un personnage qui s'évertue à lui parler. La gestuelle hyperbolique du personnage, dont on fit d'ailleurs reproche à Molière¹⁵, trouve ainsi son équivalent spatial, « l'inquiétude » que scandent les liaisons scéniques.

C'est par les liaisons scéniques encore que Molière discrédite certains personnages de *La Critique*, dont l'entrée les désigne d'emblée au spectateur comme des ridicules, et leur oppose Dorante, « l'honnête homme de cour » qui se porte à sa défense. Ainsi, la scène 2, scène d'annonce plus que de liaison, est presque entièrement consacrée à établir l'inopportunité, le désordre que suppose l'intrusion de Climène, à la dépeindre aussi comme « la plus grande façonnière », ce qui relève pour une part de l'art du portrait. Mais ce portrait a surtout pour fonction de redoubler le plaisir du spectateur. Lorsque, au début de la scène 3, Climène s'abîme dans les affres comiques d'un prétendu malaise... dont *L'École des femmes* serait la cause, le rire du public averti (qui en vaut deux) est bien l'expression du plaisir de la reconnaissance et de la complicité. Le Marquis, à la scène 4, fera une entrée tout aussi problématique et gesticulée, contraint qu'il est de se battre, pour entrer, avec Galopin, le petit valet qui finit par lui « pousse[r] rudement un siège » selon la seule didascalie gestuelle de toute la pièce. Lysidas encore « manque » son entrée, du moins si on la juge à l'aune du code de la civilité, ce que sanctionne le « prenez un siège vous même et vous mettez là » d'Uranie. Mais ceci ne serait rien, sans l'entrée de Dorante dont l'opportunité est réitérée par le discours et, « naturellement », par l'absence de toute gestuelle :

Uranie « Ah! voici Dorante que nous attendions. »
(sc. 4)

Dorante « Ne bougez, de grâce, et n'interrompez point votre discours. » (sc. 5)

La pièce, dans sa volonté justificatrice, offre donc une démonstration quasi appliquée de la vocation comique et/ou gestuelle des liaisons scéniques, mises en place de l'acteur comme du caractère.

La stratégie de cour

On ne s'étonnera pas que ces traits récurrents de la fonction typologique des liaisons scéniques, scansions dramaturgiques de la mise en place, trouvent dans *Le Misanthrope* une sorte de consécration. L'enjeu de toute la pièce n'est-il pas de rester dans le monde ou d'en sortir? Aussi y retrouve-t-on, dans l'obstination maniaque d'Alceste à ne point quitter la scène, un équivalent de la contrainte imposée à Arnolphe de se taire. La fonction de la célèbre entrée de la scène 1 de l'acte I, entrée en mouvement de fuite : « Laissez-moi là, vous dis-je, et courez vous cacher », est certes d'exposer le caractère du personnage, mais elle en exhibe aussi les modalités scéniques, préparant au paradoxe des scènes ultérieures. Ce personnage, qui fuit la compagnie, se contraindra à demeurer dans un jeu de va-et-vient qui le range, lui aussi, dans la catégorie des « inquiets ». L'acte II, en particulier, est presque entièrement consacré à ce jeu de fausses sorties qu'entérine une de ces précieuses didascalies dont le texte moliéresque, surtout celui des pièces sérieuses, est si avare. On lit à la scène 3, « Il témoigne s'en vouloir aller », indication gestuelle, mais

aussi marque d'une codification, puisque le texte à lui seul pourrait suffire à suggérer une mise en place « naturelle » : « où courrez-vous? / Je sors. / Demeurez. / Je ne puis. / Je le veux. / Point d'affaire. ... » C'est la même situation qui sera reprise, mais inversée, à la scène 6, alors qu'Alceste refuse de suivre le Garde, comme il refusera à la scène 4 de l'acte IV de suivre Du Bois. Cette immobilité paradoxale de l'inquiet, dont l'effet comique est inscrit, par une sorte de mise en abyme, dans les réactions des autres personnages :

sc. 6, acte II « ? *Clitandre et Acaste, qui rient.*
Par la sangbleu! Messieurs, je ne croyais pas être
Si plaisant que je suis. » (vers 773-774)

est aussi un redoutable numéro d'acteur conçu par un auteur qui vit là sans doute le biais par lequel effacer l'échec du *Dom Garcie*. De quoi s'agit-il, en effet, si ce n'est de concilier une gestuelle profondément comique, celle-là même qui caractérise le ridicule, à un sujet sérieux dont les enjeux moraux et sociaux sont patents.

Comment, en somme, jouer un homme de cour animé de nobles sentiments, quand on est soi-même un acteur inquiet? Ce problème nous ne saurons jamais, bien sûr, comment Molière le résolvait; ce que nous savons, par contre, c'est qu'il reste entier pour la plupart des comédiens qui se mesurent au rôle. Reste assurée, inscrite dans le texte, la nécessaire économie gestuelle, partition plus qu'illustration qui, dans cette pièce en particulier¹⁶, organise et contraint le naturel de l'acteur, comme elle interdit le naturalisme du geste.

La typologie du geste que manifestent, nous semble-t-il, les œuvres de Molière relève moins d'une esthétique du naturel, du vrai, voire du vraisemblable, que d'une pratique savamment maîtrisée du signe théâtral. Plus encore, le geste est, pour l'acteur comme pour l'auteur, et sans doute plus pour l'acteur que pour l'auteur, le signe marqué de la théâtralité qui concilie outrance et contrôle, transposition et mécanique. C'est ainsi qu'Arnolphe est un personnage tout à la fois agité et contraint, que les fâcheux se succèdent à un rythme accéléré chez Uranie, et ailleurs du reste, qu'Alceste est un caractère sérieux mais « déplacé ». Peut-être n'est-il pas inopportun de rappeler que les contemporains voient en lui un disciple et un héritier des farceurs, dont l'art repose sur une codification du geste souvent reprise par Molière. Nul ne songerait à qualifier de naturels les bastonnades, la scène du sac de Scapin, les soufflets de Dom Juan. Mais il existe d'autres codes gestuels qui n'appartiennent qu'à lui, auxquels il a formé ses propres comédiens et qui s'inspirent de ses propres limites comme de ses extraordinaires talents : la grimace, les façons, le mime. L'originalité de ses codes réside moins dans leurs composantes que dans l'application qu'il en fait, dans le rapport dialectique qu'ils entretiennent avec le récit.

Il y a encore beaucoup du farceur dans l'acteur. Mais la fusion qu'il opère, fusion difficile parce qu'insolente,

c'est celle du sujet sérieux et du geste comique, c'est aussi celle du geste social et du geste théâtral, du comportement moral et du geste physique.

Il est par là très proche de la pratique spectaculaire de la cour, très proche d'un roi-danseur qui exhibe son pouvoir politique dans les pas codifiés de la rigoureuse chorégraphie des ballets de cour. On peut trouver dans cette complicité esthétique la clé de l'incroyable protection dont Louis XIV gratifia Molière, metteur en scène non du roi, mais de son talent de roi. Car les comédies sérieuses de Molière sont aussi avares de gestes quotidiens que le furent les rituels de la cour dont la fonction est justement de ritualiser le quotidien, de mettre en scène, autour de la personne royale, des courtisans soumis à la mise en place la plus rigoureuse. C'est ce que célèbrent les ballets de cour dont Philippe Beaussant dans une étude remarquable a parfaitement dégagé les enjeux¹⁷. Que Molière ait été séduit par l'esthétique du ballet, fort peu naturelle, on en conviendra, ne fait aucun doute. Les comédies-ballets en témoignent.

Mais les grandes comédies ne portent-elles pas, elles aussi, dans la partition scénique qu'elles dessinent¹⁸, la marque d'une volonté chorégraphique? Plus encore, ne pourrait-on, à la lumière de cette hypothèse, relire *Dom Juan*, comme une tentative d'écrire la comédie comme un ballet. Ainsi se trouverait justifié le chaotique déroulement narratif d'une fiction qui multiplie, sans souci d'enchaînement, les entrées de figures tout aussi contrastées qu'emblématiques. Car dans *Dom Juan*, comme dans les ballets de cour, auxquels la pièce emprunte les décors, il y a alternance d'épisodes comiques et d'épisodes sérieux, de pastorale comique et d'apparitions surnaturelles. On pourrait même arguer de la chronologie qui inscrit *Dom Juan* dans une suite événementielle qui le fait succéder aux *Fâcheux*, au *Mariage forcé*, aux *Plaisirs de l'île enchantée*. Arguer encore du fait que ce soit la seule pièce que les héritiers de Molière aient fait réécrire, eux qui étaient peut-être « en droit » de l'évaluer à sa juste valeur de tentative.

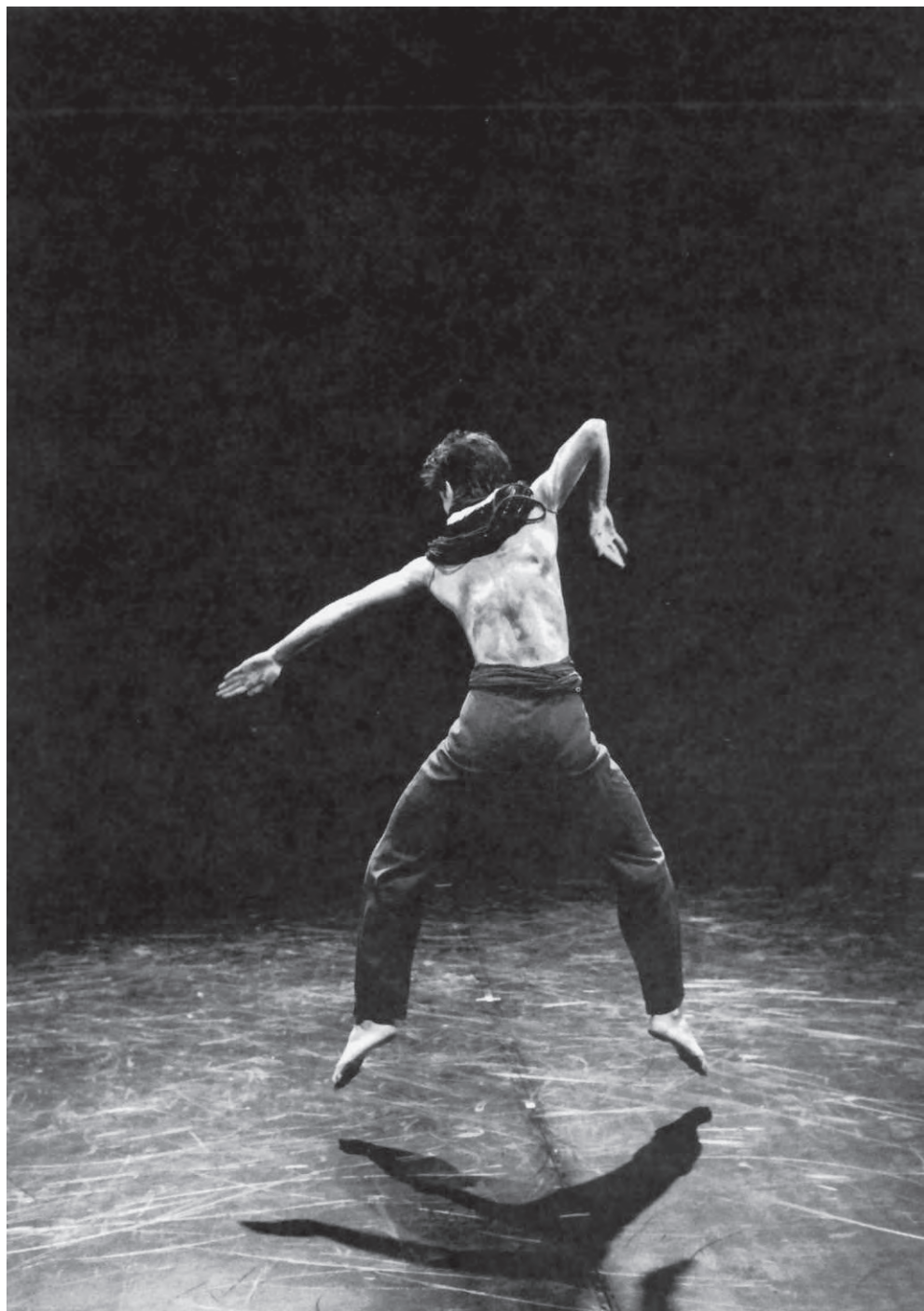
Loin de vouloir trancher la question, cette ultime hypothèse n'a pour but que de rendre au geste et à la chorégraphie moliéresques la place que semblent lui refuser, en l'inscrivant dans un projet trop strictement moral et/ou philosophique, certaines analyses¹⁹. Le théâtre ne saurait trouver sa gloire dans l'esprit de système. Même s'il faut toujours aux universitaires un philosophe, ce fut comme danseur que Molière l'emporta...

-
1. Wouters Hippolyte, De Villet de Goyet, *Molière ou l'auteur imaginaire*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1990.
 2. Quoiqu'il existe une tradition orale qui attribue à Molière l'usage d'une partition vocale conçue en fonction de chaque rôle et en fixant l'interprétation :

- « Plusieurs personnes dignes de foi, dit l'Abbé Du Bos, m'ont assuré que Molière, guidé par la force de son génie, faisait quelque chose d'approchant de ce que faisaient les anciens, et qu'il avait imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devait prendre en déclamant les rôles qu'il récitait toujours de la même manière. » Cette citation extraite des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1755) est reprise par P. Lacroix, alias le Bibliophile Jacob, dans *Le Moliériste*, vol. II, n° 23, février 1881, p. 325.
3. Dandrey, P., *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Bibliothèque d'Histoire du théâtre, Paris, Klincksieck, 1992, p. 151.
 4. Copeau, J., *Registres II, Molière*, Paris, Gallimard/NRF, 1976, p. 240. Cette citation est curieusement tempérée par cette autre, extraite du même ouvrage (p. 72) : « Tenez-vous à Molière pour ce qui est de la scène, c'est un comédien. Quand un texte est fait pour la vie dramatique, il y a une mise en scène nécessaire de l'œuvre. Cela n'est probablement pas vrai, mais il est très agréable et fécond de le penser. »
 5. Régnier, P., de *La Comédie française*, Paris, Ollendorf, 1896.
 6. Ces citations sont réunies dans le livre de Léopold-Lacour, *Molière acteur*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1928.
 7. Voir sur ce point l'analyse de P. Dandrey, *op. cit.*, p. 163 et sq.
 8. Cité par Léopold-Lacour, *op. cit.*, p. 21.
 9. On peut mesurer la cruauté de l'époque dans ces quelques vers d'*Elomire hypocondre* qui, à la scène 2 du Divorce comique, comédie en comédie, raillent impitoyablement les travers physiques des premiers comédiens associés à Molière, les Béjart :
« Je cherchai des acteurs qui fussent comme moi
Capables d'exceller dans un si grand emploi;
Mais me voyant siffler par des gens de mérite
Et ne pouvant former une troupe d'élite,
Je me vis obligé de prendre un tas de gueux,
Dont le mieux fait était bègue, borgne ou boiteux. »
L'attaque se nourrit ici aussi bien des points faibles explicites que de l'assimilation implicite. Molière ne saurait déparer ce corps de troupe disgracieux...
 10. Telle est la conclusion à laquelle parvient, au terme d'une analyse stylistique par ailleurs fort minutieuse, Gabriel Conessa :
« Ainsi, en dépit de la rareté de ses indications scéniques, le théâtre de Molière jouit d'une incontestable richesse textuelle; si tous les gestes que perçoit le spectateur ne sont pas aussi chargés de sens, tous concourent d'une manière ou d'une autre à l'agrément, à la variété et à l'expressivité du spectacle dramatique. » *Le Dialogue moliéresque*, Paris, SEDES, 1991, p. 466. On remarquera que cette phrase qui ne saurait résumer l'ensemble de l'étude, exhibe les *a priori* de l'*a posteriori*. Les gestes que perçoit le spectateur, ce sont ceux auxquels les interprétations modernes nous ont accoutumés. On ne sait rien de tous les gestes de Molière...
 11. Voir sur ce point l'édition des *Oeuvres complètes* de R. Jouanny, Paris, Garnier, 1962, p. 915, note 646.
 12. Molière, scène 1 : « Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie. »
 13. De fait, cette pièce représente pour Molière une double contrainte : l'auteur ne pouvant confier à l'acteur ni le rôle du détracteur ridicule par souci de vraisemblance, ni celui du défenseur posé, rôle que Molière-acteur, nous l'avons vu dans *L'Impromptu*, ne saurait contenir dans les limites d'un honnête naturel. *L'Impromptu*, dans cette perspective, apparaît comme la résolution magistrale des interdits implicites de *La Critique*.
 14. On relira sur ce point le chapitre que Maurice Descotes consacre au rôle d'Alceste, dans *Les Grands Rôles du théâtre de Molière*, Paris, PUF, 1976, p. 90 et sq.
 15. Spécialement « lorsqu'il explique à Agnès la violence de son amour, avec ces roulements d'yeux extravagants, ces soupirs ridicules, et ces larmes niaises qui font rire tout le monde ».
 16. Toute la pièce repose sur une chorégraphie sociale dont on pourrait multiplier les exemples : l'entrée d'Oronte comme celle d'Arsinoé, le dialogue *debout* qui oppose Célimène et Arsinoé, sans parler, bien sûr, de la dernière scène qui, à elle seule, justifierait le propos.
 17. Beaussant, P., *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Théâtre des Champs-Élysées ».
 18. Partition dont on peut mesurer, au sens mathématique du terme, les constantes; voir à ce sujet D. Lafon, *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, Paris, Klincksieck, 1991, coll. « Semiosis ».
 19. L'exemple le plus aberrant de ce genre d'entreprises restant, sans conteste, l'ouvrage de G. Nathan, *From Gesture to Idea; Esthetics and Ethics in Molière's Comedy*, New York, Columbia University Press, 1982.



KRIEG (1993), MISE EN SCÈNE DE JERRY SNELL, RODRIGUE PROTEAU ET JOHANNE MADORE, PRODUCTION : CARBONE 14.



ERESHKIGAL (1992), CHORÉGRAPHIE DE LINDA RABIN (EN COLLABORATION AVEC L'INTERPRÈTE MANON LEVAC, PRODUCTION : DANSE CITÉ.

LE JEU DE L'ACTEUR :

«explications de gestes» ou vectorisation du désir?

PATRICE PAVIS

On peut imaginer deux approches du geste au théâtre : comme une «explication de gestes», c'est-à-dire une description des procédés de la communication verbale fondée sur une lecture sémiologique des signes corporels; comme un flux non contrôlé d'impulsions et d'énergies non destinées à la communication selon le modèle (utopique) d'un «théâtre énergétique» (Lyotard). La «vectorisation du désir», qui tente une médiation entre les deux approches, paraît une manière de suivre les flux selon les vecteurs plus ou moins inscrits dans la représentation ou établis selon les hypothèses de lecture du spectateur.

Theatrical gesture can be looked at from at least two different angles: it can be approached through a critical analysis of gesture, i.e. a description of the process of verbal communication by means of a semiological study of corporal signs, or, on the basis of the (utopian) model of «energetic theatre» (Lyotard), it can be considered as an uncontrolled flow of impulses and energy not meant to communicate. The «vectorization of desire» approach, which mediates between the aforementioned extremes, would seem to provide a means of studying the flow of a work by following vectors suggested by the performance or perceived by the spectator on the basis of the hypotheses he has formed through his reading of the work.

À la mémoire de Fabrizio Crucciani

Ce dossier de *Protée* consacré au geste dans les arts nous invite à faire le point dans le domaine du théâtre. Une question aussi complexe que celle de la gestuelle dans les arts de la scène exigerait de longs développements qu'on n'a pu livrer ici (cf. Pavis, 1993b). Il a semblé plus utile, vu l'état de désolation de notre domaine, de partir d'un exemple concret et d'une analyse très «terre à terre» d'exemples de gestuelle enregistrée pour un film (*L'Avare*) ou pour une vidéo faite par la télévision (*Ulricke Meinhof*). Mais l'analyse du jeu de l'acteur pose d'entrée la question théorique de l'objet étudié et des unités utilisées pour le décrire. Que voulons-nous au juste examiner, lorsque nous abordons l'acteur/l'actrice? Divers points de vue, objets et discours s'offrent à l'analyse :

- l'acteur / (actrice), au sens large et sa situation dans la représentation;
- le corps et la problématique philosophique de sa figuration au théâtre;
- le jeu, à savoir la manière dont l'acteur agit/joue (*to act*) dans le spectacle, le style de jeu adopté (naturaliste, réaliste, symboliste, etc.);
- les gestes, la gestuelle, la gestualité : manières de focaliser l'attention sur l'utilisation du corps, notamment des membres supérieurs et inférieurs : poses, postures, déplacements, enchaînements des mouvements;

- la communication non verbale : ce que l'acteur «dit» par son corps, sciemment et inconsciemment;
- la coordination interactionnelle, ou «ensemble des phénomènes de synchronisation, d'accordage, de maintenance» (Cosnier, 1992:38), à savoir la manière dont le geste se joint à la parole, sur la scène, du point de vue de l'acteur et du spectateur;
- la «chaîne posturo-mimo-gestuelle» qui, «continue dans le temps et tridimensionnelle dans l'espace» (Cosnier et Brossard, 1984:9), recueille l'ensemble des données physiques avant d'établir son lien à l'activité parolière.

Autant de points de vue et de domaines d'études déjà existants et que l'analyse du jeu de l'acteur doit adapter à son objet spécifique. Devant la complexité des phénomènes théoriques mis en jeu, on proposera ici une simple analyse de deux courts extraits centrés sur le jeu de l'acteur / actrice : Louis de Funès dans son film *L'Avare* (1979), et Regine Fritschi dans *Ulricke Meinhof* (1990), «théâtre chorégraphique» de Johann Kresnik. Exemples fort différents puisque l'un accompagne et illustre le texte «inaltérable» de Molière, tandis que l'autre «danse» la vie imaginaire de la célèbre «terroriste» de la *Rote Armee Fraktion*. L'«explication de gestes», en se concentrant sur la «chaîne posturo-mimo-gestuelle», considère celle-ci comme un système certes non isolable et extractible de l'ensemble de la représentation, mais du moins cohérent et analysable selon ses propres unités. En partant de l'«explication de gestes» (au sens où l'on

parle d'«explication de texte» qui analyse le détail de la facture du texte), on escompte repérer de manière empirique quelques fonctionnements typiques du geste au théâtre et se servir librement des théories du geste dans la vie quotidienne, celle qui n'a (encore) rien d'artistique, pour examiner comment l'acteur utilise des comportements gestuels dans la construction de son personnage. À cette analyse sémiologique du geste en situation mimétique de communication, on opposera une lecture «énergétique» (Lyotard) d'un corps «silencieux», mais souffrant. La question est de savoir si une telle alternative peut être bien maintenue, et s'il faut continuer à opposer une communication sémiologique à une énergétique coupée de toute mimésis et de toute référence ou signe.

Avant d'entrer dans le détail des analyses de la gestualité, il convient de se rappeler que la gestuelle n'est qu'un élément de la représentation, arbitrairement isolé du reste de la mise en scène. Or, c'est toujours le contexte global de la scène et le regard du spectateur qui surdéterminent le geste. De plus, il faut prendre garde de ne pas se contenter de décrire le geste de l'extérieur, à partir des seuls indices visibles qui ne sont que la face émergée d'un comportement et qui ne sont lisibles que dans une esthétique du vraisemblable et du mimétique. C'est dire que les théories empruntées à la communication non verbale ne doivent être qu'un moyen, et non une fin, pour éclairer un système esthétique, à savoir une poétique construite artificiellement.

L'exemple choisi est la scène 1 de l'acte III de *L'Avare*, depuis la réplique d'Harpagon adressée à Valère et à maître Jacques (réplique numérotée ici (1) jusqu'à la fin de la scène (réplique 64). Adoptons un dispositif qui distingue la parole subdivisée en ses répliques (R), la gestuelle (G) et le commentaire théorique (T) sur l'utilisation du geste. Efforçons-nous, pour cette explication de gestes, de suivre le cours de la chaîne verbo-posturo-mimo-gestuelle pour observer et décrire le plus «sèchement» possible quelques-uns des procédés de sa «mise en scène».

· R_{1-A} : Ajout verbal : «Bon, alors tout le monde : hop!»
 G : Ce texte ajouté (dont le signifié serait : «que tout le monde sorte, sauf vous deux») est induit de la situation gestuelle comme sa verbalisation immédiate. Le geste prolonge le signifié de la parole («Sortez»).

T : Il y a bien une continuité entre corps et parole : la «chaîne posturo-mimo-gestuelle» est continue, le regard et l'entendement passent insensiblement de l'un à l'autre, la redondance et l'imbrication des informations assurent la lecture uniforme du message, notamment la direction du mouvement, la séparation entre ce qui est inclus et ce qui est exclu dans la conversation.

· R_{1-B} : Harpagon : «Oh ça, maître Jacques, approchez-vous».

G : Deux mains aux doigts collés, ramenées parallèlement de l'extérieur vers le buste d'Harpagon indiquent le mouvement déictique du rapprochement.

T : Quelle typologie des gestes serait la mieux adaptée à l'étude du théâtre occidental (où la parole est première et accompagnée du geste) ? Celle de Rimé (1991:148) distingue trois fonctions principales du geste dans l'interaction sociale :

- 1) *gestes idéatifs* – de marquage
– idéographiques
- 2) *gestes figuratifs* – iconiques (pictographique, kinéto-graphique, spatial)
– pantomimiques
- 3) *gestes évocatifs* – déictiques
– symboliques (emblématiques)

En l'occurrence, le geste est ici évocatif-déictique : il renvoie à l'objet du discours («Venez ici») en l'inscrivant dans la *deixis* de la situation qu'il souhaite générer; il oriente la conversation dans le sens qui importe au locuteur-gesticulateur. Cette typologie ne recoupe que partiellement celle des théoriciens du mime ou du théâtre corporel : ainsi celle de Lecoq qui distingue les trois catégories suivantes : «Les gestes d'action engagent plutôt l'acte du corps lui-même, les gestes d'expression, plutôt les sentiments et les états d'être de la personne, les gestes d'indication ponctuent la parole, la précèdent, la prolongent ou la remplacent» (1987:21). La classification de Lecoq sépare artificiellement l'*action* mimétique et l'*expression* modalisatrice et émotionnelle, tandis que l'*indication* peut être à la fois ou tour à tour idéative, figurative ou évocative.

· R₂ : «Est-ce à votre cocher, monsieur, ou bien à votre cuisinier que vous voulez parler ? car je suis l'un et l'autre.»
 G : En contraste avec l'agitation d'Harpagon (de Funès), maître Jacques (Galabru) offre un corps placide, enveloppé, apaisant; ses mains s'ouvrent vers Harpagon en signe de demande et d'offrande.

T : Le geste, *a fortiori* celui de l'acteur, n'est lisible qu'en relation avec celui de l'autre, d'où l'importance des théories du *gestus* (Benjamin, Brecht) qui étudient la manière dont les déterminations sociales et les rapports hiérarchiques s'inscrivent dans les échanges de regard, les rapports des masses corporelles, la différence des attitudes (cf. Pavis, 1985; McLean, 1993).

· R₃ : Harpagon : «C'est à tous les deux.»

· R₄ : Maître Jacques : «Mais à qui des deux le premier?»

· R₅ : Harpagon : «Au cuisinier.»

· R₆ : Maître Jacques : «Attendez donc, s'il vous plaît.»
 G : Comme le dialogue verbal, la séquence d'interaction gestuelle ne devrait pas être décomposée en unités autonomes, mais analysée globalement, ce qui n'exclut pas les remarques sur les divers moments gestuels de l'interaction :

R₃ : La nervosité d'Harpagon produit un léger haussissement d'épaule qui se propage dans les bras, les avant-bras et les mains.

R₄ : Le calme naïf de maître Jacques «réplique» par une immobilité béate et sûre d'elle-même, d'où l'agacement gestuel et verbal d'Harpagon en R₅.

R₅ : Le tronc se penche vers l'avant comme si tout le corps, et pas seulement le regard ou les mains, voulait se lancer dans la discussion. En contraste, Valère reste immobile et dressé dans une position d'attente, le buste ancré solidement dans l'aire d'influence d'Harpagon, tandis que le regard est posé vers l'avant (dans le hors-champ, en direction de maître Jacques), comme pour contrôler de haut toute intrusion éventuelle du cuisinier.

T : La compréhension globale de la situation dramatique permet d'attribuer à chaque acteur-personnage une corporéité de base caractéristique de son emploi :

de Funès : petit, maigre, sec, agité, instable;

Galabru : grand, massif, jovial, lent, sûr de lui;

Valère : grand, raide, tendu, élégant, oratoire.

Une rhétorique des passions avec tout un répertoire d'attitudes et de gestes typiques se met vite en place, chacun recourant à son scénario gestuel favori. Les personnages s'individualisent en fonction de leur caractère, leur métier (manipulateur pour l'Avare, bête de somme pour le valet, aristocrate aux aguets pour Valère). Le système des emplois en dramaturgie classique européenne ou dans les arts traditionnels extrême-orientaux repose sur de telles propriétés que l'on définit toujours en fonction d'un type morphologique et d'une manière spécifique de représenter et mouvoir le corps et le personnage.

· R₇ : Harpagon : «Quelle diantre de cérémonie est-ce là?»

G : Le parallélisme et la différence des attitudes et des attentes sont marqués par des indices nettement différentiels : Valère, bras croisés, dans l'expectative, réfléchissant à long terme et le corps déjà tendu et en fonction de la suite possible des événements; Harpagon, mains (non visibles) sur la table, installé dans l'immédiateté de la situation.

T : Toute étude de la gestuelle est comparative : son système et ses règles s'établissent par contraste entre les divers protagonistes. L'interaction n'est pas nécessairement directe, elle est parfois parallèle et relative. Le *gestus* concentre dans les corps des temporalités différentes.

· R₈ : Maître Jacques : «Vous n'avez qu'à parler.»

G : Maître Jacques quitte l'axe du plan, se déplace ainsi que la caméra qui le recadre, vers la gauche, puis il revient à la même place en ajustant son bonnet. Il rétablit par le regard l'échange avec Harpagon. Le naturel de ce recentrement (auquel Jacques est apparemment accoutumé vu la diversité de ses charges) se transmet dans le naturel de l'intonation qui fait comme si la communication pouvait reprendre sans la moindre difficulté, dès lors que le contact visuel et le contrat professionnel sont rétablis.

T : La perception du geste et du mouvement dépend du cadrage, au sens large du terme : pas uniquement celui de la caméra, mais plus fondamentalement celui du regard de l'observateur. L'acteur fixe lui-même les coordonnées de ses déplacements et maîtrise en grande partie les effets de focalisation/défocalisation induits chez le spectateur.

· R₉ : Harpagon : «Je me suis engagé, maître Jacques, à donner ce soir à souper.»

G : Sur «à souper», expression qui clôt la phrase par une auto-emphase provoquée par la surprise de cette nouvelle inattendue, de Funès baisse la tête comme s'il voulait se mettre à la portée de Galabru en esquissant un salut pour implorer, sans le dire, l'aide miraculeuse du cuisinier.

T : Ici le geste suit, et en même temps révèle le discours; il participe à la dynamique de l'interaction, fait office de «facilitation cognitive» en tant que geste idéatif de marquage, comme pour mieux ancrer discours et gestuelle dans une même situation aisément déchiffrable.

· R₁₀ : Maître Jacques : «Grande merveille!»

G : L'insistance gestuelle d'Harpagon en R₉ est telle que Jacques accompagne son interlocuteur de la tête, «opine du bonnet», tout en retenant son souffle, étant donné ce qu'il sait de son avare de maître.

T : On voit ici l'attitude faciale et corporelle du personnage se modeler sur l'interlocuteur, l'interaction se développer en synchronie, entre la réponse à l'autre et la future riposte que prépare la réplique mi-sérieuse mi-ironique R₁₀ : «Grande merveille!». Le cinéma est particulièrement apte à saisir par des plans de «reaction shot» la réaction fugitive mais distincte de l'interlocuteur.

· R₁₁ : Harpagon : «Dis-moi un peu, nous feras-tu bonne chère?»

G : La chaîne mimo-gestuelle scinde la phrase en deux moments : la première partie joue de l'énonciation d'une connivence que le maître feint vis-à-vis de son valet («Dis», «nous»). La gestuelle mime ce rapprochement forcé : l'Avare se penche légèrement vers son valet. La seconde partie de la chaîne («bonne chère») allonge considérablement le dernier mot, sans raison apparente, sinon comme mouvement de gêne masqué par cette «plaisanterie intonative».

T : Lorsque l'insistance verbale (intonation sur un terme) est particulièrement marquée, le corps est obligé de suivre, de présenter une séquence dont la durée et l'intensité sortent de la norme. Ici l'expression faciale indique cette longueur inhabituelle de la syllabe et le buste accompagne l'énonciation par un mouvement descendant dont la force expressive nettement exagérée par rapport à la norme devient un signal très fort de l'esthétisation du geste et de la signature gestuelle de l'acteur, dont on reconnaît un des gestes de son répertoire.

· R₁₂ : Maître Jacques : «Oui, si vous me donnez [bien] de l'argent.»

G : L'intonation et la force de l'attitude faciale – à savoir l'attention portée à l'auto-énonciation grâce aux roulements d'yeux et à l'effet de «grenouille enflée» de Galabru – permettent d'effacer le mot «bien» qui paraîtrait trop archaïque, sans même que cette omission soit vraiment repérable.

T : Le geste, notamment celui qui accompagne une intonation, a toujours tendance à simplifier le discours archaïque en le naturalisant, en attirant l'attention sur les termes essentiels ou compréhensibles du message verbal. Placé en position de surplomb par rapport au texte, le geste intonatif éclaire, gomme, déforme le texte à volonté. Non seulement il contrôle et sursignifie le texte, mais il en règle l'écoute et la réception. Le geste a une immédiateté et une contemporanéité, liées à la *deixis* de sa production, qui priment sur la sémantique du texte, laquelle exige un «mouvement de recul» de l'esprit et un léger décalage temporel pour être justement appréciée. De plus, le style de la mise en scène est tellement axé sur l'immédiateté de la réception que le détail du texte est parfois sacrifié «au profit» de l'histoire et du comique populaire.

· R₁₃ : Harpagon : «Que diable! toujours de l'argent! Il semble qu'ils n'aient autre chose à dire : de l'argent, de l'argent, de l'argent! Ah! Ils n'ont que ce mot à la bouche, de l'argent! Toujours parler d'argent! Voilà leur épée de chevet, de l'argent!»

G : La première véritable crise aiguë d'avarice colérique est visible dans ce monologue «de l'argent». Verbalement comme gestuellement, ce seul terme, répété avec force scansions obsessionnelles, structure la «sortie» de l'Avare. L'archaïsme «épée de chevet» (leur argument habituel) est certes prononcé, mais de manière quasiment inaudible, non tant phoniquement que rythmiquement, car il est surtout couvert par les moulinets frénétiques d'Harpagon.

T : Le texte, même le plus archaïque, est susceptible d'être pris en charge par une situation prépondérante, dès lors que le geste lui prête main forte. Dans l'esthétique du vraisemblable (dont participe ce film «grand public»), le corps fait comme s'il créait le texte dans le moment de sa profération, il le naturalise et n'en garde que l'armature nécessaire à la construction d'une situation tangible.

· R₁₄ : Valère : «Je n'ai jamais vu de réponse plus impertinente que celle-là! Voilà une belle merveille que de faire bonne chère avec bien de l'argent! C'est une chose la plus aisée du monde, et il n'y a si pauvre esprit qui n'en fit bien autant; mais, pour agir en habile homme, il faut parler de faire bonne chère avec peu d'argent.»

G : Ce texte est long et dès «Voilà une belle merveille...», le film cadre sur la réaction indignée de maître Jacques. La gestuelle de Valère apparaît pour ce qu'elle est : une construction rhétorique échafaudée à la seule attention de l'Avare, lequel, en quelque sorte battu sur son propre terrain de l'économie, ne peut qu'ajouter «voilà» et ouvrir les mains pour approuver le discours.

T : La même gestuelle, en l'occurrence oratoire et noble,

celle d'un vigoureux plaidoyer, paraît tantôt vibrante et sincère, tantôt comme ici, creuse et fausse. Sa véracité dépend donc de la compréhension de la situation (on voit Valère regarder du côté de l'Avare pour juger de l'effet de sa ruse). Il s'agit en somme de savoir si les codes (les ficelles) de la rhétorique doivent être ou non visibles pour révéler la fabrication du personnage. Seule une connaissance du contexte, et accessoirement de quelques indices ménagés par la mise en scène, renseigne sur la clé gestuelle de toute une séquence et la valeur qu'il convient d'attribuer aux gestes. Quoi qu'il en soit, il y a toujours une codification des gestes qui est plus ou moins lisible et affectée d'un indice de véracité ou de fausseté.

· R₁₅₋₁₆ : Maître Jacques : «Bonne chère avec peu d'argent?»

Valère : «Oui.»

G : La citation du discours de l'autre s'accompagne ici d'un effet vocal et mimique de parodie, à savoir de reprise exagérée de la parole et de la gestuelle citées. Chez Galabru, c'est l'expression faciale, notamment les yeux sortant presque de leur orbite, qui relaie et amplifie le discours rapporté. La rhétorique noble et «distinguée» de Valère est reprise parodiquement sur un mode «populaire», avec une grande dépense d'énergie pour bloquer le tronc, gonfler le faciès et agiter des bras en tous sens.

T : Le geste a la faculté de citer, parodier, persifler d'autres gestes, de prendre appui sur eux pour les critiquer et les contrer. Dans le phénomène d'«échoïsation» (Cosnier, 1992:36), l'interlocuteur reprend des expressions faciales et gestuelles de son partenaire. Ici, dans la reprise outragée de maître Jacques, l'échoïsation devient amplification. De la même manière, on voit l'Avare approuver du geste («Voilà» : *deixis* à la fois verbale et gestuelle) le discours de Valère; il revit et se revoit en lui et donne l'impression de se couler dans la pensée et le corps de son intendant : il redresse le torse, ponctue le discours d'un «voilà» approbateur. Tout se passe comme si le geste réécrivait («regesticulait») des énoncés antérieurs en imposant sa propre modalité et tension, lesquelles pourront être à leur tour reprises par le prochain «locuteur». Cette intergestualité sert de fil conducteur à toute la séquence.

· R₁₇ : Maître Jacques : «Par ma foi, monsieur l'intendant, vous nous obligerez de nous faire voir ce secret, et de prendre mon office de cuisinier : aussi bien vous mêlez-vous céans d'être le factoton.»

G : Maître Jacques est décidément «près du bonnet» : il s'emballe et sa colère culmine dans l'accusation de «factoton» (homme à tout faire) qu'il ponctue d'un geste idéatif de marquage.

T : Ce type de geste suggère plus qu'il ne peut dire; il est lié à une ambiguïté verbale d'un élément du discours que le geste tente sinon de démêler du moins de signaler; il intervient «dans les phrases d'ambiguïté verbale, en portant l'accent sur un élément spécifique du discours, avec pour effet de réduire l'ambiguïté» (Rimé, 1991:148).

· R₁₈ : Harpagon : «Taisez-vous. Qu'est-ce qu'il nous faudra?»

G/T : D'un revers de manche, Harpagon balaie la protestation du valet : geste à la fois évocatif-symbolique (qui mime l'élimination d'un partenaire et d'une parole jugés superflus) et idéatif-idéographique, en ce qu'il marque la progression de la pensée, en passant au plus vite d'un ordre (se taire) à une demande intéressée (que nous faut-il?)

· R₁₉ : Maître Jacques : «Voilà monsieur votre intendant qui vous fera bonne chère pour peu d'argent.»

G/T : Le valet continue dans la même veine qu'en R₁₅, la rhétorique parodiée est de plus en plus caricaturale; l'agitation croît.

· R₂₀ : Harpagon : (Haye!) «Je veux que tu me répondes.»

G : Le terme archaïque «Haye» est remplacé, ou peut-être simplement couvert par le bruit du coup de poing sur la table, tel un président de séance qui, de son marteau, rappelle à l'ordre.

T : Le corps couvre le langage, l'inverse est moins souvent vrai. Le corps crée la situation et produit un effet d'immédiateté corporelle, événementielle et psychologique. Il arrive pourtant que le corps s'efface devant la diction du texte, notamment du texte classique archaïsant, provoquant un effet de ralentissement mental et obligeant l'auditeur à déchiffrer l'énigme ou le langage. Un acteur comme de Funès travaille le contraste entre une dépense furieuse de gestes et une économie des moyens. Comme le remarque Novarina, c'était «Un athlète de la dépense. Un maîtreur d'énergie : entre deux crises paroxystiques, sa sobriété exemplaire et la pureté de son jeu rappelaient Hélène Weigel» (1989:115).

· R₂₁ : Maître Jacques : «combien serez-vous de gens à table?»

Harpagon : (Ajout) : «Chut!»

Maître Jacques (en chuchotant) : «combien serez-vous de gens à table?»

G/T : Ce jeu de scène supplémentaire permet à Galabru et à son personnage de faire preuve de virtuosité et de contrôle parfait de leurs émotions et de leur débit. Tout est joué, même la colère. Un geste du maître suffit pour faire changer de ton le valet : les mains parallèles au sol miment l'idée de «se contenir» et produisent un effet apaisant par leur accomplissement même, tels les gestes du dompteur calmant la bête fave.

· R₂₂ : Harpagon : «Nous serons huit ou dix; mais il ne faut prendre que huit. Quand il y a à manger pour huit, il y en a bien pour dix.»

G : La main droite balaie l'espace, de l'extérieur vers l'intérieur, selon le geste codifié qui signifie «enlevez moi ça, ça suffit, peu importe».

T : Tout geste s'inscrit dans une série de gestes, dont certains sont souvent repris plusieurs fois, ce qui permet au gesticulateur de faire allusion à une sorte de geste modèle qu'il cite et varie selon l'inspiration du moment.

· R₂₄ : Maître Jacques : «Eh bien, il faudra quatre grands potages et cinq assiettes. Potages... Entrées...»

G : Maître Jacques prend un malin plaisir à énumérer les mets en comptant sur ses doigts, tout en soutenant le regard d'Harpagon, comme pour s'excuser de l'évidence de la liste. Il y a une opposition et une différence de direction corporelle entre la persuasion gestuelle des mains comptant les mets et l'intimidation du regard porté sur Harpagon. Chaque plat énuméré est accompagné d'un signe de tête qui est comme l'esquive d'un coup que l'Avare, par échoïsation, paraît recevoir en réagissant de tout son corps : il croule sous les coups et la surprise lui fait écarquiller les yeux en une suite de paliers, une série de «crans» gestuels qui situent la progression du récit ou de l'argumentation.

T : Le marquage idéatif structure l'énumération en représentant schématiquement le volume des plats mentionnés (gestes donc également figuratifs-pictographiques). L'attention des dialoguants se concentre alors sur la série et le volume des plats évoqués par le mime.

· R₂₅ : Harpagon : «Que diable! Voilà pour traiter tout une ville entière!»

G : Le geste vocal d'insistance et d'emphase porte sur «entière» (allongement très marqué du son *ière*).

T : L'insistance est autant vocale (intonative) que gestuelle (attitude); elle se marque par des traits communs au corps et à la voix : allongement intonatif, abaissement du tronc et tenue du geste vocal et de l'attitude au-delà de la norme.

· R₃₁₋₃₂₋₃₃ : Valère : «Est-ce que vous avez envie de faire crever tout le monde? [...] *il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger.*»

G/T : Même technique gestuelle qu'en R₁₄. À la fin de la sentence de Valère, on entend soudain un chœur religieux qui entonne un *De Teum*. Touché par une illumination mystique à l'écoute de cette sentence d'économie, l'Avare élève les bras vers le ciel comme pour rendre grâce à Dieu. Cette figuration religieuse apparaît comme une citation incongrue au beau milieu de la dispute domestique. Le cuisinier cherche du re-



gard la cause de cet élan mystique. Il prend la question «Entends-tu ?» (R₃₆) comme allusion à la musique qu'il n'entend pas. La gestuelle religieuse se donne comme une imitation facile des tableaux des mystiques (on pense à El Greco!). Un plan en plongée – dans la pure ligne d'Eisenstein! – écrase même la frêle silhouette de de Funès, comme pour mieux parodier sa soudaine conversion.

Le même corps change ainsi constamment de corporéité, à savoir de contexte où il trouve à s'employer et à s'éployer : corps physique ou clinique, corps anthropologique (usage et technique du corps), corps fictif (du comédien), corps mystique (dans ce passage du film), etc. (Pavis, 1991:77-79).

· R₄₂ : Harpagon : «Il faudra de ces choses dont on ne mange guère, et qui rassasient d'abord : quelque bon haricot bien gras, avec quelque pâté en pot bien garni de marrons. Là, que cela foisonne.»

G : Harpagon mime la scène, en la réduisant à la représentation du mangeur, reprenant en onomatopées sonores et faciales les termes du menu. Les joues enflées, la répétition des p («pâté en pot») comme consonne bourrative est un mimodrame, un «facio-drame», mais aussi un psychodrame pour l'Avare qui imagine le gavage de ses hôtes en le rejoignant avec son propre corps.

T : Se trouve ainsi explicitée l'hypothèse de Marcel Jousse, selon laquelle l'onomatopée et la gestualité sont les premiers moyens de communiquer l'expérience avant l'apparition du langage verbal. Le *Mimème*, cette «réverbération du geste caractéristique ou transitoire de l'objet dans le composé humain» (Jousse, 1974:54), permet à l'homme de construire sa première expression, son Mimage, avant son langage. Pour cela, l'homme joue en lui-même ce qu'il reçoit, ce qui le modèle intérieurement, en «intelligant» les interactions du réel. L'Avare n'a besoin que de rejouer ces mouvements de la mastication et de l'ingestion pour être aussitôt rassasié en même temps que ces hôtes nourris au seul son de sa voix : gestuelle quasi christique qui fait office de communion pour toute la maisonnée.

· R₄₃ : Valère : «Reposez-vous sur moi.»

G : En contraste absolu avec le mimodrame agité de l'Avare, Valère ménage une pause après un échange tendu, ponctue la séquence par une attitude très aristocratique et une inflexion de voix qui calme le jeu.

T : Parfois, le geste vaut surtout par l'art de structurer l'interaction, de la mener à son terme et de la ponctuer. Ces points d'orgue sont d'autant plus utiles qu'ils aident à la respiration dramaturgique de toute une séquence, en marquant les tournants de l'action et en résumant la situation et le *gestus* des protagonistes. Walter Benjamin faisait remarquer, en référence à Brecht, que «l'acteur doit pouvoir composer ses gestes comme le typographe dispose ses mots» (1931:27). C'est là une règle générale de la communication non verbale : le geste aide à structurer le flot verbal. «On peut supposer,

remarque Klaus Scherer, que la segmentation du flot verbal par des comportements non verbaux pendant l'encodage représente également pour l'auditeur lors du décodage des aides à la compréhension» (Scherer in Cosnier et Brossard, 1984:29).

· R₄₄ à 56 (résumé) : Maître Jacques joue à présent le rôle du cocher. Ses chevaux sont si maigres qu'ils ne sont plus que des silhouettes dessinées sur le mur, ce qui introduit un autre registre, celui de la représentation graphique du geste. Les chevaux dont on parle, le référent du discours, sont plaisamment illustrés par un dessin qui les représente à l'étable. Harpagon et maître Jacques se comportent comme si les chevaux étaient «réels» : une conduite d'attachement rapproche le cocher de ses animaux, facilitant du même coup un rapprochement des deux hommes qui se traduit par un plan plus serré sur eux. Moment de calme relatif où Harpagon n'est plus le monstre défiguré par l'avarice mais un poète de l'exagération lyrique.

· R₅₇ : Maître Jacques : «Monsieur, je ne saurais souffrir les flatteurs; et je vois que ce qu'il en fait, que ses contrôles perpétuels sur le pain et le vin, le bois, le sel et la chandelle, ne sont rien que pour vous gratter et vous faire sa cour. J'enrage de cela, et je suis fâché tous les jours d'entendre ce qu'on dit de vous : car enfin je me sens pour vous de la tendresse, en dépit que j'en aie; et, après mes chevaux, vous êtes la personne que j'aime le plus.»

G/T : Maître Jacques rythme son discours de la main, notamment lorsqu'il énumère l'objet des contrôles. Ces gestes l'aident à organiser sa fureur, à donner une image des vexations subies, de leur périodicité fréquente et de leur ampleur; ils «se contentent de rythmer le discours et d'accentuer l'intonation vocale, sans paraître concerner en aucune manière le contenu verbal proprement dit» (Rimé, 1984:443). En pointant vaguement dans la direction de leur objet virtuellement présent, ils instituent une scène imaginaire où l'action pourrait avoir lieu. Il ne fait pas de doute que la scansion est aussi une manière de rosser à distance : l'intendant assiste à sa propre correction.

· R₅₈ : Harpagon : «Pourrais-je savoir de vous, maître Jacques, ce que l'on dit de moi?»

G : La réplique est prononcée, en confidence et à mi-voix, dans un tout autre plan sonore et visuel, sur un rythme corporel très ralenti.

T : Ce ralentissement des effets et de la gestuelle miniaturise la scène, il produit un changement d'échelle et de plan visuel et sonore qui exige du spectateur une tout autre focalisation. Évaluer la gestuelle implique d'abord que l'on ait décidé dans quel cadre, à quelle échelle et avec quel type d'unités on la fait fonctionner. Il faut choisir la clé gestuelle d'une séquence; l'acteur la modifie quand il veut, guidé en cela par la stratégie globale de la mise en scène.

· R₅₉ : Maître Jacques : «Oui, monsieur, si j'étais assuré que cela ne vous fâchât point.»

· R₆₀ : Harpagon : «Non, en aucune façon.»

G : de Funès masse, adoucit, tempère son image; il se compose manuellement une physionomie de circonstance, manipulant ses traits et son caractère. En même temps, il donne à voir le processus de fabrication et de contrôle.

T : L'acteur compose toujours son visage et son personnage, mais le plus souvent il efface le processus de fabrication. À la différence de la vie quotidienne, au théâtre le spectateur est attentif à la «construction du personnage», et cette élaboration n'est pas préliminaire à l'acte théâtral, elle en fait intégralement partie. Même l'acteur naturaliste construit méthodiquement son «texte gestuel» et un spectateur à l'œil bien entraîné distingue les ficelles du personnage et les trucs de l'acteur. La mise en scène a le choix entre leur escamotage et leur mise en valeur.

· R₆₂ : Harpagon : «Point du tout; au contraire, c'est me faire plaisir, et je suis bien aise d'apprendre comme on parle de moi.»

G/T : Harpagon multiplie les signaux faciaux pour rassurer son informateur. Plus la communication se veut intime et personnelle, plus les signaux faciaux sont subtils et discrets. La moue de l'Avare, le message d'incitation et de confiance qu'elle véhicule, privatise l'usage du corps, force, par sa subtilité, un rapprochement physique de l'autre et indique qu'on change de registre dans la communication non verbale. Avant la confidence de maître Jacques (R₆₃), Harpagon chasse d'un geste de la main l'intendant, séquence répétée encore plus violemment par le valet, puis il invite maître Jacques à s'asseoir à côté de lui, c'est-à-dire à partager un espace privé commun. Ils s'assoient l'un à côté de l'autre, comme si la confrontation cédait le pas à la concertation, à une manière «amicale» de regarder dans la même direction. À la fin de cette courte parenthèse gestuelle, Harpagon fait un geste dans le geste, en invitant Jacques à balancer les jambes selon un même rythme, pour suggérer l'égalité et le parallélisme des conditions. Cette parenthèse dans le système autoritaire des relations proxémiques hiérarchiques ne trompe personne, même pas le valet qui obéit à contre-cœur, sinon à contre-mouvement.

La longue confidence de maître Jacques (R₆₃) est avant tout lisible dans le reflet qui s'en dégage à travers le visage de l'Avare. Toutes les réactions involontaires à la description de Jacques s'inscrivent comme des rictus et tics nerveux incontrôlés que Jacques ne remarque pas, occupé qu'il est à accumuler les preuves de la lésine. L'art de de Funès est de paraître produire des signes incontrôlés, réagir comme malgré lui à tous les arguments du valet. C'est le manque de «coordination interactionnelle», le fait que le valet n'est pas «branché» sur les réactions du maître, qui produit l'effet comique : maître Jacques ne perçoit ni les rictus d'Harpagon, ni le moment où il se retrouse les manches. Cet infime décalage n'est pas seulement caractéristique du comique, mais du geste au théâtre qui n'est pertinent que s'il nous projette déjà dans l'action suivante, prépare le geste

opposé tel l'«appel» selon Lecoq (dans la tradition de Stanislavski, Meyerhold et Decroux) :

Dans le déplacement le plus grand d'un objet ou de soi-même (lancer, sauter) on crée, avant le geste d'action proprement dit, un geste en sens contraire qui sert à définir la direction, à en rechercher l'appui, à concentrer la force de propulsion. C'est l'appel de l'effort, son élan. (1987:102)

L'appel concerne autant le geste propre que celui de l'autre. Souvent, deux séries parallèles de gestes ne prennent de sens que confrontées grâce au regard *lieur* et *rieur* du spectateur. D'un côté voici Jacques, naïf trop sincère qui martèle ses définitions («d'avare, de lâdre, de vilain et de fesse-matieu». De l'autre voilà Harpagon qui relève progressivement ses manches et dont le faciès réagit à chaque accusation. L'absence de «coordination interactionnelle» est source de malentendu entre les personnages et de sens pour le spectateur.

Le martèlement de certains termes s'impose comme moyen de rythmer le texte et de structurer l'argumentation : le corps de l'acteur «travaille» iconiquement la pensée et exerce une influence structurante sur la mémorisation ou la production verbale par ses caractéristiques rythmiques (temporelles et spatiales) (Rimé in Feyereisen et de Lannoy, 1985:196). Dans le cas d'un texte dramatique préexistant que l'acteur doit s'approprier, celui-ci se met en place à l'intérieur d'un cadre spatio-temporel (le plus souvent mimant une situation dramatique) en se posant lui-même (en tant qu'énonciateur) et en posant les répliques de son texte et les points de repère de la chaîne parlée-gestuelle. Il s'aide plus ou moins consciemment et systématiquement des prises de position corporelles qui l'aident à fixer son texte (dans l'espace et dans sa mémoire) et constituent sa «sous-partition» (*underscore*, cf Pavis, 1993a).

· R₆₄ : Harpagon : «Vous êtes un sot, un maraud, un coquin et un impudent.»

G : Harpagon poursuit maître Jacques, se saisit d'un bâton et le roue de coups. Ceux-ci sont annoncés et illustrés par une cohorte de mouvements désordonnés montrant la poursuite et les protestations du valet.

T : Les coups de bâton révèlent bien la double dimension du geste : ils sont à la fois réels, à savoir assenés authentiquement et douloureusement, et fictifs, et donc fabriqués de toutes pièces. Le coup réel est reçu *esthétiquement* par le spectateur, comme un effet physiquement sensible, à la manière de la performance du cirque ou de la danse. Le coup fictif est perçu *esthétiquement* dans un cadre imaginaire : on peut imaginer que l'Avare, en tant que personnage, appuie plus ou moins ses coups, ce qui compte c'est leur valeur de signe, car l'on sait bien que les coups ne sont pas réellement appuyés ou que le comédien porte un costume rembourré amortissant les chocs. À l'intérieur de la fiction, on percevra nettement les différences : Valère, dans la scène suivante de l'adaptation filmique, est nettement plus brutal qu'Harpagon

: il n'hésite pas à frapper vigoureusement tandis que l'Avare n'est pas un mauvais bougre, à en juger par la mollesse de son poignet.

Au théâtre, le geste est pris dans la polarité du réel et du fictif, tout comme le corps du comédien qui est à la fois un être humain et l'imitation d'un être humain. Parfois, une école ou une théorie du geste cherche un système d'équivalences entre sensations esthétiques et sens esthétiques (ou psychologiques). Les innombrables traités de rhétorique répertoriaient la codification idéale d'une passion en une certaine pose ou expression faciale. Le mime, de Decroux à Lecoq, a proposé une série d'équivalences. «Chaque état passionnel se retrouve dans un mouvement commun : l'orgueil monte, la jalousie oblique et se cache, la honte s'abaisse, la vanité tourne» (1987:29). En réalité, ce mouvement commun est défini par convention et en fonction de la norme habituelle selon la culture occidentale (plus que selon une universalité anthropologique) et les passions ainsi évoquées sont les plus primitives. Comment illustrer par exemple une passion aussi complexe que l'avarice?

Tout l'art de de Funès consiste à «physicaliser» cette passion (ou ce trait de caractère) en inventant quelques attitudes et mouvements simples qui la recréent instantanément, quelques lazzis qui n'appartiennent qu'à lui. De Funès oscille entre la rétention (des informations, des biens, de l'or assimilé à une matière fécale dont il ne veut pas se séparer) et l'explosion de la colère dès que la dépense menace et le met hors de lui : dès lors, le corps émacié se dépense à la place du portefeuille. La sémiotique de l'avarice limite cette passion à quelques traits pertinents, réduit le jeu de l'acteur à des leitmotivs gestuels (fureur : poings fermés qui semblent frapper une table; ruse : visage lisse et voix douceuse, etc.)

Le corps et le geste sont là pour manipuler les six grandes émotions universelles à partir d'un répertoire limité de lazzis qui sont autant de «marques déposées» appartenant en propre à l'acteur : maigreur, pattes crochues, gestes secs, soudaines explosions, profil aquilin et plumage court et ébouriffé du rapace. Aucune tentative n'est faite pour intérioriser, «justifier» (Stanislavski), psychologiser toutes ces marques physiques. Au contraire, toute émotion se réduit à une utilisation routinière et virtuose du corps. Au delà de l'apparente *gesticulatio* désordonnée de l'Avare et du personnage de Funès, on trouve une épure des gestes, une mise en valeur du *gestus* : déraison de la gesticulation, raison du *gestus*, écrit Jean-Claude Schmid (1990:30) à propos du geste à l'âge classique. De Funès résume tout à un *gestus*, celui de la colère et de la ruse : retenir et exploser, telle est sa devise.

L'explication de gestes retrouve bon nombre des procédés de la communication non verbale dans la vie courante, mais ceux-ci sont employés avec une concentration et une stylisation propres à la mise en

forme théâtrale. Plus la représentation est mimétique du réel (des comportements humains gestuels), plus les procédés sont purement et simplement repris et cités. En ce sens, la description n'échappe pas au signe et à la communication d'une signification plus ou moins latente. Il conviendrait dès lors de modifier le type d'analyse pour un spectacle ne reposant pas sur la mimésis d'une communication, comme la danse ou la danse-théâtre, ce que nous ferons avec l'exemple d'*Ulricke Meinhof*. Mais, concluons d'abord cette «explication de gestes» en déplaçant la question depuis la *gestualité* jusqu'à une *anthropologie de la corporéité*. Répondons aux questions que pose toute anthropologie du geste (Pavis, 1993b).

Toutes les descriptions de la sémiologie, de la pragmatique ou de la linguistique préparent à une anthropologie de l'acteur, encore à inventer, qui poserait le plus concrètement possible les questions à l'acteur et à son corps :

- 1) De quel corps l'acteur dispose-t-il avant même d'accueillir un rôle ? En quoi est-il déjà imprégné par la culture environnante et comment celle-ci s'allie-t-elle au processus de signification du rôle et du jeu? Comment le corps de l'acteur «dilate»-t-il la présence du «performer» et la perception du spectateur? (Barba, 1991:54).
- 2) Que montre, que cache le corps? Qu'est-ce que la culture, de San Francisco à Ryad, accepte de nous révéler de son anatomie, que choisit-elle de montrer et de cacher, et dans quelle perspective?
- 3) Qui tient les ficelles du corps? Est-il manipulé comme une marionnette ou donne-t-il de lui-même, et de l'intérieur, ses ordres de marche? Et où siège le pilote?
- 4) Le corps est-il centré sur lui-même, ramenant toute manifestation à un centre opérationnel d'où tout part et où tout revient? Ou bien est-il décentré, placé à la périphérie de lui-même, valant surtout pour ce qui n'est plus qu'à la périphérie?
- 5) Qu'est-ce qui, dans son milieu culturel ambiant, passe pour un corps contrôlé ou pour un corps «déchaîné»? Qu'est-ce qui sera vécu comme un rythme lent ou rapide ? En quoi le ralentissement ou l'accélération d'une action changera-t-il le regard du spectateur, sollicitant son inconscient ou provoquant sa griserie?
- 6) Comment le corps parlant et jouant de l'acteur invite-t-il le spectateur à «entrer dans la danse», à s'adapter au synchronisme et à faire converger les comportements communicationnels ?
- 7) Comment le corps de l'acteur/actrice est-il «vécu» : visuellement? cinéthiquement? haptiquement? En perspective cavalière ou bien de l'intérieur, selon quel événement cinéthique et esthésique? Comment sollicite-t-il la mémoire corporelle du spectateur, sa motricité et sa proprioception?
- 8) Bref, pour poser la question avec Barba, l'acteur change-t-il de corps dès qu'il quitte la vie quotidienne pour la présence scénique et l'énergie dépensée sans compter? En quoi est-il toujours pour moi un «étranger qui danse»?

Efforçons-nous à présent de répondre à ces questions à propos de *L'Avare* :

- 1) De Funès dispose d'un corps agité et agile, modèle du trop célèbre petit français nerveux et colérique, du «gendarme de Saint-Tropez», prompt à réagir. Sa mobilité, son «abattage» dilatent sans peine sa corporéité fluette et sa présence intermittente : il est au centre de tout le jeu et couvre un terrain considérable.
- 2) Vêtu d'une redingote noire, sorte de salopette qui permet toutes les cabrioles, il porte un costume sombre, sinistre et sans fioritures, comparable à la *prozodiejda* des acteurs de Meyerhold, qui neutralise les caractérisations au profit d'une facilité à jouer.
- 3) De Funès est l'organisateur de ses colères et de ses éclats. Certes, il est entraîné par sa passion, mais il en contrôle tous les égarements. De cette machine à économiser, on entend presque tous les ordres de marche.
- 4) Homme-orchestre, manipulant tout son monde et le menant à la baguette, l'Avare est tout à fait centré sur lui-même, jusqu'au moment où, sous l'emprise de la colère, mis «hors de lui», il «déraille», et ne contrôle plus rien : dès lors, il ne ramène plus rien à lui – chose tragique pour un avare ! – il se lance dans toutes sortes d'aventures périphériques : l'agitation de ses bras et mains témoigne de cette dépense bien inutile.
- 5) Il se «déchaîne» alors, mais la rapidité de ses mouvements n'a rien d'exceptionnel et le spectateur s'habitue à ses brusques accélérations, suivies de moments plus calmes et réfléchis. De telles accalmies provoquent la réflexion du spectateur, nuancent son jugement négatif sur l'Avare, le soumettent à de constantes «douches écossaises».
- 6) Le spectateur est invité à suivre ce mouvement endiablé, à synchroniser ses propres réactions avec celles de l'Avare : l'emprise de ce monstre-sacré sympathiquement cabotin est telle qu'on ne peut se détacher de lui et que ses crises d'avarice prennent un cours logique et rassurant. Le jeu et la mise en scène sont entièrement au service d'une lisibilité facile des motivations et des actions. Le corps et le mouvement font tout pour porter et naturaliser un texte parfois archaïque ou littéraire. Le geste redouble la parole, au point de réaliser une chaîne verbo-posturo-mimo-gestuelle homogène où chaque élément remplace et exprime tous les autres.
- 7) Le corps de l'acteur de Funès est vécu tantôt visuellement, lorsqu'on observe ses crises, tantôt esthésiquement et haptiquement comme une «tornade noire» qui souffle le chaud et le froid. Les effets de caricature gestuelle ne servent pas tant une caractérisation (somme toute banale) de l'avare qu'une expérience kinesthésique de la rapacité et du mouvement continu. La mémoire corporelle de ce film est faite d'un mouvement continu entrecoupé de moments paroxystiques et des convulsions faciales : moments de crise où tout finit dans la virtuosité. Toutefois, la proprioception et la motricité du spectateur sont peu sollicitées; le film se contente de confirmer un schéma classique de l'atrabilaire en crise.

Une telle explication de geste n'est possible que dans l'exemple classique où un texte dramatique préexistant

est «mis en corps» par le comédien qui «imite» des comportements quotidiens et rencontre dès lors nécessairement des caractéristiques de la chaîne posturo-mimo-gestuelle de la communication non verbale. Qu'en est-il pour un spectacle de danse ou de théâtre-danse où la gestuelle n'accompagne pas un texte ou un récit? Dans l'extrait de *Ulricke Meinhof* de Johann Kresnik (les cinq dernières minutes du spectacle), on se trouve en présence d'un groupe de personnages, les prisonniers, qui sont maltraités par leurs gardiens. Le sens de la séquence est clair (suite d'humiliations et de tortures), mais il est beaucoup plus difficile d'en proposer une analyse qui rende compte de la qualité et de l'intensité des gestes : d'abord, parce qu'il s'agit de «gestes rentrés», non spectaculaires et peu observables, ensuite parce que les actions sont discontinues, limitées à des événements intenses, mais brefs, enfin et surtout, parce qu'elles ne sont pas la représentation mimétique de situations réelles. Il faut donc trouver d'autres moyens que ceux de l'analyse gestuelle sémiologique inspirée de la communication non verbale pour donner à sentir les événements esthétiques de cette chorégraphie. La logique du signifié, le rapport à un texte canonique ne suffisent plus, comme dans le cas de *L'Avare*. Il s'agit d'interroger, d'éprouver la logique du signifiant, de la sensation (Deleuze), logique sensorielle et kinesthésique, qui échappe à la notation sémiologique d'un objet extérieur.

Aidons-nous de penseurs qui, tel Lyotard, se méfient de toute communication par signes, de toute sémiologie et proposent un modèle «énergétique» de l'effet artistique sur l'observateur. Lyotard, dans *Discours, Figure* (1971), fait une distinction nette entre le discursif, qui est de l'ordre du signe et du linguistique, et le figural, qui est un événement libidinal irréductible au langage. Cette opposition vaut pour le texte et le tableau, ou le texte et le geste :

S'il est vrai que le geste est sens, il doit l'être en opposition avec la signification langagière. Celle-ci ne se constitue que comme réseau de discontinuités, elle donne lieu à une dialectique immobile où ne sont jamais confondus le pensant et le pensé, où les éléments de ce dernier n'empiètent jamais les uns sur les autres. Le geste au contraire tel que l'entendait Merleau-Ponty, c'est l'expérience d'un sens où le senti et le sentant se constituent dans un rythme commun, comme les deux franges d'un même sillage, et où les constituants du sensible forment une totalité organique et diachronique. Seulement le geste renvoie sinon à un sujet, du moins à une espèce de subjectivité, serait-elle anonyme, serait-elle nature comme dit Mikel Dufrenne : il est éprouvé, vécu, ou en tout cas il structure le vécu, il relève d'une inconscience qui n'est pas objet de refoulement, mais sujet de constitution. (1979:20)

Le geste n'a certes pas la discontinuité du langage, mais il possède ici une structure d'événements isolés : événements certes thématiquement orientés vers le

signifié «torture» si on s'en tient à la sémantique et à la syntaxe des signes, mais événements pulsionnels qui se succèdent à des moments et selon des intensités très hétérogènes.

Ces moments particulièrement intenses pourraient être dits «figuraux», dans la mesure où leur traduction (toujours possible) en un signifié linguistique, en un discours, n'épuise nullement leur sens et leur fonction. Le moment où Ulricke Meinhof se sectionne la langue avec un couteau apporté par les gardiens signifie certes son suicide politique forcé, sa réduction au silence, mais c'est aussi une figure beaucoup plus complexe, un théâtre de la cruauté qui ne représente rien d'autre que cette action très «énergétique» – action ou travail du rêve ou de la scène – que le spectateur et l'analyste doivent déchiffrer à grand-peine. Ainsi ce qu'on peut lire et déchiffrer avec les moyens de la sémiologie et avec la théorie des vecteurs est également susceptible d'être intégré à un circuit énergétique. Ceci ne va toutefois pas sans des décodages aberrants ou aléatoires : lectures politiques ou inconscientes. On voit par exemple Ulricke Meinhof mutilée et réduite à l'inaction sur l'arrière-fond du mur de Berlin défoncé. Faut-il faire un lien entre les deux messages politiques? Le mur ne pouvait s'écrouler à l'est qu'une fois le terrorisme jugulé à l'ouest? Lecture invérifiable, mais possible! Ce n'est pas tant la conjonction et la concordance des signes qui font sens (comme dans la sémiologie classique) que le circuit énergétique qu'on croit déceler en eux et dont la mise en scène ne donne pas toujours la clé, attachée qu'elle est à s'ancrer sur des signes visibles et fixes. La vectorisation de certains éléments du spectacle produit nécessairement des surprises, des potentialités qu'il faut retenir ou écarter. «Comment – se demandait Lyotard – un théâtre énergétique pourrait-il «produire la plus haute intensité (par excès ou défaut) de ce qui est là sans intention» (1973:104)? Or, ce qui est là, dans ces corps martyrisés, ne l'est pas sans intention : le message politique est clair, trop clair diront certains. Mais, à un autre niveau, celui des investissements psychiques du spectateur dans ces scènes de torture, plus rien n'est sûr. Si on considère ces corps et ces gestes comme un rêve qui a travaillé et qu'on doit faire travailler, tout est ouvert au regard de l'interprète.

Prenons donc les quatre opérations du travail du rêve mises en évidence par Freud : condensation (*Verdichtung*), déplacement (*Verschiebung*), prise en considération de la figurabilité (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*), élaboration secondaire (*sekundäre Bearbeitung*). Un exemple de chaque catégorie suffira pour observer la manière dont la gestuelle et la mise en scène qui la sertit sont le théâtre de ce travail du rêve / de la scène.

1. Condensation

La musique oscille entre l'hymne national *Deutschland über Alles* et une cérémonie d'ouverture pour jeux olympiques : quelle victoire fête-t-on au juste? Celle de l'écroulement du mur? de la démocratie ouest-alle-

mande? de la police anti-terroriste? Le montage musical conduit sans à-coups d'un motif à l'autre. La musique qui en résulte est triomphante, sûre d'elle, œcuménique. Cette polarité de l'objet fêté se retrouve dans le «containeur» qui est autant la flamme olympique éternelle présidant aux épreuves d'Ulricke qu'un rappel à l'incendie volontaire de Francfort par la *Rote Armee fraction*. Dans le même esprit de concentration et condensation des effets, on a dans le tableau final trois plans parallèles dont la superposition ou tout simplement la mise en perspective fournit une clé possible au tableau de ces corps mutilés : au premier plan, Ulricke est aplatie, ramenée à une photographie jaunie dans la presse à grand tirage; au plan central, la seconde Ulricke exhibe sa mutation, figée elle aussi comme une statue officielle; au fond, le mur éventré, au pied duquel gisent les prisonniers, s'ouvre sur une reconstruction de plus, à l'est, ouverte à la violence. Type de la *figure-matrice* (Lyotard, 1971:278), lieu qui «appartient à la fois à l'espace du texte, à celui de la mise en scène et à celui de la scène» (*ibid.*), ces trois plans se superposent pour notre regard et nous contraignent à une «figuration» de ce qui aurait pu se réduire anodinement à des séries parallèles de signes.

La condensation procède tantôt par accumulation-superposition-interférence des signes, tantôt par passage de l'un à l'autre par un système d'équivalences et de substitutions (embrayage métaphorique).

2. Déplacement

Il remplace un élément par un autre, non par similarité, mais par connexion ou contiguïté spatiale ou temporelle. «Le déplacement (la *Verschiebung* ou l'*Entstellung* de Freud) est un processus énergétique, Freud dit économique; la libido investit telle région de la surface corporelle» (Lyotard, 1973:96). Prenons le même exemple que précédemment : le corps écrasé et mis en vitrine, comprimé et ramené à l'épaisseur d'une photographie de journal, renvoie par déplacement à la presse : presse qui écrase le corps des récalcitrants, presse des médias qui traque, accuse et finalement classe les affaires criminelles. Le corps est déplacé du vivant à l'inerte, de l'actualité brûlante à l'archive. Le déplacement s'effectue dans tous les sens; tout comme «le corps érotique-morbide peut fonctionner dans tous les sens» (Lyotard, 1973:96), le corps d'Ulricke circule, se connecte et se déplace au moins (pour la séquence analysée) entre trois plans distincts : le premier, celui des affaires classées, du musée des monstres en bocal; le second, celui de l'actualité encore sanguinolente; et au fond, celui de l'ouverture du mur et de la suite ou de la fin de l'histoire. Chaque plan déplace le suivant; les scènes comme les blessures des corps sont suffisamment ouvertes pour promouvoir des connexions multiples et réversibles entre les *membra disjecta* de la représentation.

Le déplacement se présente tantôt comme un élément visible qui en chasse un autre : la connexion est apparente et le déplacement apparaît alors comme un enchaînement temporel ou causal (vecteur-connecteur);



tantôt comme un mouvement de rupture, qui achève brusquement une série et passe sans transition à une autre (vecteur-sécateur).

3. Prise en considération de la figurabilité

Prendre en compte la figurabilité (*Darstellbarkeit*) du rêve, c'est observer comment le «désir [...] prend le mot au pied de la lettre; le pied de la lettre, c'est la figure. [...]» «*La Rücksicht auf Darstellbarkeit* est cet aménagement d'un texte initial qui, aux yeux de Freud, poursuit deux fins : illustrer ce texte, mais aussi *remplacer* certaines de ses portions par des figures» (Lyotard, 1971:218). Dans le cas du rêve comme dans celui de la scène ou du corps de l'actrice, on est confronté à des figures qui représentent le texte initial à partir de ses figurations, de ses images propres à la représentation («*darstellungsfähig*» : Freud, 1900:335), on demandera quel *modèle du corps* implique ce texte initial, c'est-à-dire quelle conception de la corporéité est présupposée par la représentation concrète des corps. Disons, pour faire vite, que le corps représente ici à la fois métaphoriquement et métonymiquement une prothèse de la violence d'état; le corps des Ulricke est contrôlé, agi, vécu par des machines torturantes qui le manipulent de l'extérieur : le cadre de scène mobile, les pinces à sucre géantes, la table d'opération, la vitrine privent le corps de toute autonomie, le décentrent, le dénoyautent. La figure dominante est celle de cette prothèse qui pénètre dans la chair humaine et contraint le corps à se plier à sa loi par toutes sortes de brimades allant jusqu'au suicide télécommandé et à la mise en bière dans une prison translucide.

4. Élaboration secondaire

L'élaboration secondaire du rêve consiste à en faire un rêve éveillé (*Tagtraum*), à lui ôter toute apparence d'absurdité et la doter d'une ordonnance conforme aux lois de l'intelligibilité. Elle impose le langage articulé à un matériel qui ne connaît rien de la pensée raisonnable.

Transposée dans le domaine du travail de la scène, l'élaboration secondaire s'efforcera de transformer tout ce matériau scénique en un langage rationnel, ce qui

n'est pas sans risque puisque cette transformation réduit facilement le figural en un discours trop axé sur la signification linguistique, donc au sens propre *défigure* l'actrice et la scène. Toute lecture trop fortement symbolique ou politique risquerait une telle défiguration; ainsi le sectionnement de la langue n'est ni une simple castration, ni un banal bâillonnement de l'individu. L'élaboration secondaire cherche à imposer de telles pistes. Sans nier la pertinence d'une telle interprétation, il s'agit de *se figurer* autre chose derrière cette action de choc. C'est la force de Kresnik d'être très mimétique et politique dans son message apparent, *mais* de travailler aussi à partir d'affects, de rechercher non tant le sens du geste que ses sensations esthétiques et de se mettre en quête de l'origine profonde du geste : pourquoi fait-elle ce geste de *cruauté*, comment son corps s'y prépare-t-il à travers l'immobilité, la concentration et l'affect incontrôlable du passage à l'acte? Certes, Ulricke est manipulée, téléguidée, «suicidée» par ses gardiens, donc par le référent historique, mais son corps est dansé, traité, mu, éprouvé bien différemment, comme un événement ayant son rythme et son énergie événementielle propre.

À la différence de *L'Avare*, ce n'est pas le sens et la fictionnalisation mimétique de l'acteur qui comptent, mais c'est l'intensité, l'effet corporel produit sur le spectateur, les silences et les cris corporels. En même temps, ce corps se transfigure en un corps mystique, cérémonial, quasi christique, symbolique de la situation de la prisonnière. Au lieu d'un traitement représentatif et mimétique du mouvement, dont nous pourrions encore nous contenter avec *L'Avare*, nous sommes ici confrontés et soumis à des fluctuations d'intensité et à des appels kinesthésiques et esthétiques, à toute une manipulation physique et émotionnelle qui n'a rien de fictionnel.

On le voit dans une séquence comme celle où elle se sectionne la langue avec un couteau. Point n'est besoin ici d'une lecture sémiologique des signes qui serait banale. Par contre, le regard doit évaluer la tension du corps, le rythme du geste fatal, la figuration de la douleur, l'authenticité de l'acte, l'effet produit par sa cruauté. Tout est dans le dosage du mouvement et de l'effort : avant l'acte, Ulricke est immobile, face au spectateur, «dos au mur», d'une décontraction absolue. La décision de l'acte est prise d'un seul coup, son exécution est rapide, mais dominée, le visage reste au même niveau, grimace à peine, le sang gicle de la bouche, la langue coupée apparaît, sanguinolente dans la main gauche tendue en offrande sans ostentation excessive, la main tenant le couteau se replace à la position antérieure. Dans l'immobilité du corps et la fixité du regard sur le spectateur, nulle représentation d'une souffrance individuelle, seulement l'adresse du regard et du corps mutilé, seulement le lieu où «la libido investit telle région de la surface corporelle (surface qui s'involue en "organes internes" aussi)» (Lyotard, 1973:26), où se produit «une poussée pulsionnelle, une recherche d'intensivité, un désir de *puissance*» (1973:98), une «errance de flux, une déplaçabilité et une sorte d'efficacité par affects qui sont

ceux de l'économie libidinale» (1973:99). Dans l'instant de son accomplissement, l'acte sacrificiel ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. L'identification du spectateur ne concerne pas le personnage (Kresnik ne cherche pas à nous convaincre des thèses «terroristes»), mais les sensations physiques du corps mutilé du «performer».

Mais comment lire tous ces déplacements libidinaux; comment en faire l'élaboration secondaire? La question est de savoir si une théorie des vecteurs (Pavis, 1991:82-84) serait en mesure de relever ces fluctuations d'intensité tout en maintenant une sémiologie classique des signes et de leurs principales fonctions : 1) connexion; 2) accumulation; 3) rupture; 4) embrayage. Notre hypothèse serait que les signes et les intensités ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, mais au contraire se fondent les uns sur les autres : pas de perception de la sémiotique d'une séquence sans le détonateur de son pouvoir énergétique et inversement.

Prenons l'exemple de la séquence finale d'*Ulricke Meinhof* pour nous en convaincre et examinons les quatre principaux types de vecteur de signification et d'intensité. Leur répartition se fait selon la polarité, mise en évidence par Freud, du déplacement et de la condensation, deux catégories correspondant à l'opposition entre métonymie et métaphore et que l'on peut subdiviser en connexion simple (par proximité ou accumulation) et en connexion complexe (par rupture ou transfert).

Déplacement	Condensation
(1)	(2)
Vecteurs-connecteurs	Vecteurs-accumulateurs
(3)	(4)
Vecteurs-sécateurs	Vecteurs-embrayeurs

Dans la séquence étudiée, chaque catégorie pourrait recevoir un titre caractérisant l'opération effectuée à la fois par les signes et par les affects :

- (1) Les souffrances de la jeune Ulricke.
- (2) La femme mutilée.
- (3) La fin d'une révolte.
- (4) Les victimes de la victoire de la nation.

Imaginons un parcours qui nous mène d'une catégorie à l'autre :

(1) *Les souffrances de la jeune Ulricke*

Tout est connecté de façon à ce que le spectateur suive pas à pas la trame de l'action unique : les sévices infligés à la prisonnière. La connexion est surtout narrative et, à ce titre, s'articule sur une série de signifiés qui s'enracinent dans une suite d'indices de la souffrance. Beaucoup moins ancrée, mais tout aussi efficace, est l'interconnexion entre toutes les impressions fugitives liées à la mise à la question et à la mort du personnage.

(2) *La femme mutilée*

À côté de l'interconnexion des signes et des affects, on observe une accumulation non structurée de ces mêmes souffrances et sévices, accumulation qui n'est pas sans laisser et limiter le message à une affirmation

redondante. Là encore, on peut soit s'accrocher aux signifiants immédiatement transformables en un signifié unique («torture»), soit se laisser porter par la vague déferlante, notamment musicale, du *crescendo* dans la terreur et la mutilation.

(3) *La fin d'une révolte*

Le crescendo de l'accumulation est toutefois périodiquement interrompu, plutôt brutalement d'ailleurs : par les changements de plan, et surtout par les points d'orgue au terme d'une série, par exemple lorsque à la fin du film l'image d'Ulricke, écrasée entre les deux vitres de la cage, se fige et se transforme en une photographie jaunie qui laisse la place au drapeau allemand. Lorsque le principe de connexion et d'accumulation est soudain mis en cause, la fable ne peut que s'arrêter net.

(4) *Les victimes de la victoire de la nation*

La fin de la révolte, la destruction physique des terroristes, embraye alors directement sur le triomphe de la nation réunie, l'écroulement du mur et la fin de l'Histoire.

Le corps souffrant et mutilé d'Ulricke représente, c'est-à-dire *figure* et *remplace*, un autre corps, le corps politique régénéré de la nation triomphante, celui d'au-delà de la scène sur lequel convergent toutes les allusions. La mutilation est à la fois le signe de ce discours idéologique et la simulation d'une véritable violence, faite à soi-même. Le théâtre chorégraphique de Kresnik doit sa force à ce mélange intime du fictionnel et de l'authentique, de l'historique et de l'individuel, de la représentation et de la performance.

Entre ces quatre piliers des échanges vectoriels, il est également possible d'établir de nouveaux vecteurs, dont la finalité serait la transmission d'une position et d'une dominante vectorielle à une autre. On pourrait reprendre systématiquement toutes ces possibilités de vectorisation : 12 cas seraient théoriquement envisageables : (2) → (1), (3) → (1), (4) → (1); (1) → (2), (3) → (2), (4) → (2); (1) → (4), (2) → (4), (3) → (4); (1) → (3), (2) → (3), (4) → (3). Sans entrer dans les détails fastidieux de cette combinatoire des vectorialisations possibles, on constatera qu'elles offrent un très large éventail de descriptions du fonctionnement des signes comme des affects. Le quantum d'affect (*Affektbetrag* dans la terminologie freudienne) dont les représentations sont investies dépend autant de l'origine, de la direction que du point d'application du vecteur. Soit, par exemple, le vecteur (2) → (4). On le lira, ou plutôt on le «tracera» ainsi : l'accumulation indistincte et répétée des tortures corporelles débouche sur un changement qualitatif; l'allusion embraye sur la situation actuelle, la chute du mur. Le vecteur vaut surtout par sa force (les tortures répétées) et sa direction (elles touchent toujours la même victime); le point d'aboutissement du vecteur (allusion à la nation restaurée) s'impose avec moins d'évidence que son origine et sa direction.

La confrontation de ces deux exemples nous convainc facilement que l'analyse du geste de l'acteur doit étro-

tement s'adapter à son objet. Il n'y a pas de méthodologie globale et universelle de l'analyse du geste. Le clivage se fait selon que la gestuelle représente ou non une action mimétique, selon qu'elle accompagne la lecture et la diction d'un texte (comme dans *L'Avare*) ou selon qu'elle se présente comme corps dansé, rythmé, énergétique (comme dans *Ulricke Meinhof*). Pour *L'Avare*, on a affaire à une profusion de signes et d'allusions culturelles, à un hyper-langage, «langage du corps hypersophistiqué qui se fonde sur des références culturelles, anthropologiques, picturales, littéraires ou autres, et qui doit être décodé pour livrer son sens et sa "saveur"» (Gélinas in Henry, 1993:11). Pour *Ulricke Meinhof*, le corps «parle» de lui-même, mais sans faire d'allusions précises, sans être réductible à une fable ou à un langage parlé. On est dans un «pré-langage», «langage antérieur à la parole, plus primitif et plus direct, qui parlerait directement aux sens et à la kinesthésie du corps du spectateur, sans la médiation, sans le filtre de l'intellect» (Gélinas, *ibid.*).

Le corps devient une sorte de médium qui fait transiter en lui des flux incontrôlés, un peu au sens où selon Foreman des phénomènes culturels ou des désirs inconscients traversent les objets :

Partly under the influence of the French structuralists and poststructuralists, I began to entertain the possibility that objects were simply crossroads for a multitude of inputs from the culture and from our unconscious. (1992:82)

Il serait toutefois funeste d'opposer radicalement une gestuelle hyper-verbale à une gestuelle pré-verbale. On a vu en effet que *L'Avare* a aussi des moments (rares, il est vrai) de kinesthésie coupée du langage (scène de bastonnade), tandis que *Ulricke Meinhof* est également très mimétique de la réalité historique et politique. L'auto-mutilation est autant une parabole politique, une allusion à l'histoire qu'un moment de sensation physique provoquée chez le spectateur, abstraction faite de toute signification symbolique. Le clivage à éviter, souligne Philippe Henry à propos de l'analyse des œuvres gestuelles, est celui qui instaure «comme une sorte de coupure et de rupture entre suggestion d'un univers fictif et présentation d'un événement proprement rythmique et énergétique» (1993:21). C'est pourquoi nos analyses examinent autant la narrativité du geste que les affects corporels et leur possible vectorisation. C'est pourquoi l'«explication de gestes» doit s'accompagner d'une vectorisation du désir.

Si on a voulu éviter cette coupure, on a par contre bien vu qu'on ne saurait rester à la surface des gestes et qu'il faut en comprendre autant l'origine que l'esprit. Le geste est rapport au corps, mais tout autant rapport au monde; le corps apparaît tantôt comme enclavé et engoncé dans la mise en scène (celle de *L'Avare*, disons), tantôt éclaté et faisant éclater les limites qui l'entourent sur la scène, dynamisant toute la mise en scène, en tension perpétuelle avec elle. Parfois, l'étude du corps et du geste de l'acteur

se dissout dans le corps général de la scène : c'est à ce prix que circulent les vecteurs et les flux d'intensité. Sur une scène où il se donne en spectacle, le corps de l'acteur quitte ses étroites limites, son moi-peau s'étend jusqu'aux confins de l'espace vu et vécu par le spectateur, devient emblématique de la question du sens et du signe, contraint à revoir les catégories autrefois mutuellement exclusives (danse, théâtre, parole, chant, etc.), s'inscrit dans l'«arc-en-ciel» des arts du corps.

Ce double exemple de *L'Avare* et de *Ulricke Meinhof* nous invite à reconsidérer les oppositions tranchées entre une sémiologie classique du signe et une énergétique poststructuraliste refusant le signe et invoquant des «flots du désir» ou une pratique signifiante à la discrétion du spectateur. La gestuelle (et plus généralement la représentation tout entière) ne peut être décrite comme un objet sans direction, sans vectorisation – comme un objet où passent des flux incontrôlés de désir; inversement, la vectorisation, l'explication et l'enchaînement des gestes sont susceptibles d'être interrompus et contredits à tout moment par le regard et l'attention du spectateur. Il y a donc entre explication des signes et événement énergétique un nécessaire compromis, auquel on a ici donné le nom de «vectorisation du désir».

Références bibliographiques

- BARBA, E. [1991] : *The Secret Art of the Performer*, London, Routledge.
 BENJAMIN, W. [1978] : *Versuche über Brecht*, Frankfurt, Suhrkamp (1931).
 COSNIER, J. et A. BROSSARD [1984] : *La Communication non verbale*, Paris, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
 COSNIER, J. [1992] : «Synchronisation et copilotage de l'interaction conversationnelle», *Protée*, vol. 20, n° 2.
 FEYEREISEN, P. et J. D. de LANNOY [1985] : *Psychologie du geste*, Liège, Mardaga.
 FOREMAN, R. [1992] : *Unbalanced Acts*, New York.
 FREUD, S. [1972] : *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, Band 2, Frankfurt, Fischer (1900).
 HENRY, P. (dir.) [1993] : *Mime contemporain et dramaturgie. Résultats de la première étape du projet de recherche dramaturgique impulsé à partir de la fédération européenne de Mime*, polycopié, Paris.
 JOUSSE, M. [1974] : *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard.
 LECOQ, J. (dir.) [1987] : *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas.
 LYOTARD, J.-F. [1971] : *Discours, figure*, Paris, Klincksieck;
 [1973] : «La dent, la paume», *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE.
 McLEAN, H. [1993] : «Gestus in Performance : Brecht and Heiner Müller», à paraître.
 NOVARINA, V. [1989] : «Pour Louis de Funès», *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L.
 PAVIS, P. [1985] : «Mise au point sur le Gestus», *Voix et images de la scène*, Lille, Presses Universitaires de Lille;
 [1991] : «Du théâtre au cinéma : quelle méthodologie pour leur analyse? À propos de *Marat/Sade* de P. Weiss et P. Brook», *Recherches sémiotiques*, vol. 11, n° 2-3;
 [1993a] : «Underscore», *Contemporary Theater Review* (à paraître);
 [1993b] : «Vers une théorie du jeu de l'acteur», *Degrés*, Bruxelles.
 RIMÉ, B. [1984] : «Langage et communication» in S. Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, Paris, PUF;
 [1991] : «Communication verbale et non verbale», *Grand Dictionnaire de la psychologie*, Paris, Larousse.
 SCHMID, J.-C. [1990] : *La Raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard.

LES GESTES EN ART DRAMATIQUE ET AU THÉÂTRE*

Le motif de l'agenouillement dans *Le Roi Lear*

Traduit de l'anglais par G r aldine Chatelard

DAN URIAN

Cet article est une « tude de cas», qui vise à présenter une des approches possibles de l'étude des gestes au théâtre. Si l'approche envisagée ici est particulièrement appropriée au geste que j'ai choisi d'analyser – l'agenouillement dans *Le Roi Lear* –, elle peut aussi, avec des différences de points de vue et d'associations, être utilisée pour la lecture d'autres gestes, en particulier des gestes «emblématiques», qui apparaissent comme composantes indépendantes d'un monde théâtral spécifique.

This article is a «case study» aimed at demonstrating one possible approach to the study of gesture in the theatre. While the suggested approach is particularly suited to the example of gesture that I have chosen – the kneeling in *King Lear* – with a change of emphasis and association it can also aid in the reading of other gestures : in particular, gestures of the «emblematic» type that appear as individual components of a specific dramatic-theatrical pattern.

La version télévisée du *Roi Lear*, mise en scène par Michael Elliott (1984) et dans laquelle Laurence Olivier interprète le r  le-titre, s'ouvre sur le décor de la cour royale, où le vieux roi fait son entrée avec force et majesté. Alors que les courtisans s'agenouillent devant lui avant de se prosterner, la caméra montre en gros plan l'expression de plaisir du roi, qui fait durer ce moment plusieurs secondes. Ses deux filles – Goneril (Dorothy Tutin) et Regan (Diana Rigg) – s'agenouillent et se prosternent également devant lui en l'assurant de leur amour. Seule l'attitude de Cordelia (Anna Calder-Marshall) tranche dans ce ballet de servitude quasi orchestré. Elle reste debout face à son père et ne s'agenouille que devant son futur époux, le roi de France. Dès le début de cette version filmée, le téléspectateur saisit l'importance de la présence ou de l'absence du geste d'agenouillement, qui apparaît à six reprises dans la première scène.

Cet article est une « tude de cas», qui vise à présenter une des approches possibles de l'étude des gestes au théâtre. Si l'approche envisagée ici est particulièrement appropriée au geste que j'ai choisi d'analyser – l'agenouillement dans *Le Roi Lear* –, elle peut aussi, avec des différences de points de vue et d'associations, être utilisée pour la lecture d'autres gestes : en particulier des gestes «emblématiques», qui apparaissent comme composantes indépendantes d'un modèle théâtral spécifique. Une étude de ces gestes dans le texte écrit

et dans sa version scénique doit prendre en compte les aspects suivants :

- * La signification sémiotique du geste dans la réalité extra-théâtrale, plus particulièrement en relation avec l'histoire de l'époque où la pièce a été représentée pour la première fois.
- * Les apparitions distinctes du geste dans le texte de la pièce (et dans ses différentes versions), à la fois dans les dialogues et dans les indications scéniques.
- * La détection de liens additionnels dans le texte, à partir desquels il devient possible de deviner que l'acteur choisira ou sera forcé de choisir tel ou tel geste.
- * L'indication de répétition de geste et son lien avec le texte écrit (dialogues et indications scéniques), ou les possibilités que laisse le texte au choix personnel de l'acteur. Une telle répétition constitue un motif théâtral.
- * L'examen de la fréquence d'apparition du geste dans la représentation de la pièce sur scène (ou dans une version filmée), de même que les différences selon les diverses interprétations.

L'AGENOUILLEMENT DANS LES PIÈCES DE SHAKESPEARE

Une discussion sur le thème des gestes au théâtre peut se heurter à des difficultés liées à un problème d'incohérence et au fait que les gestes sont considérés

comme séparés de l'action¹. S'ajoute aussi la difficulté qui provient de «mille façons différentes de considérer les gestes»². C'est pour cette raison que j'ai choisi une pièce particulière et un geste bien précis parmi le nombre quasi infini des possibilités. J'essaierai de montrer pourquoi et comment se manifeste l'agenouillement dans *Le Roi Lear* de Shakespeare. Je voudrais démontrer comment un certain geste, particulièrement accentué, comme une expression que le dramaturge voudrait voir assimilée par le public, est répété de nombreuses fois à des moments particuliers. Il crée dans la pièce une strate supplémentaire, qui est celle de l'organisation de «motifs» gestuels amenée à se fondre dans les thèmes généraux de l'œuvre dramatique. De tout temps et en tous lieux, les acteurs qui interprètent *Le Roi Lear* font usage du «motif» de l'agenouillement (bien que de nos jours il puisse paraître anachronique). Il en est même certains, selon les mises en scène, qui l'accentuent spécialement.

Shakespeare a composé *Le Roi Lear* à une époque où, selon le témoignage d'un touriste allemand contemporain, les acteurs recevaient «des instructions quotidiennes comme à l'école; même les acteurs principaux attendaient les instructions de l'auteur de la pièce»³.

Quelques-unes de ces instructions aux acteurs ont subsisté dans le texte des pièces sous la forme d'indications scéniques. D'autres apparaissent dans les dialogues mêmes. Dans leur ensemble, ces instructions concernent les gestes. Aujourd'hui, l'acteur qui lit le texte de Shakespeare, afin d'en donner une interprétation scénique, trouvera trois sources d'indications relatives aux gestes que requiert son rôle :

- les dialogues;
- les indications scéniques;
- les ajouts du metteur en scène ou de l'acteur lui-même.

L'agenouillement – ou les références verbales à ce geste – est fréquent chez Shakespeare. Marvin Spevack, dans *The Harvard Concordance to Shakespeare*, relève les mots «genoux», «s'agenouiller», «agenouillement» (*knee*, *kneel* et *kneeling*) et leurs dérivés dans la totalité des pièces de Shakespeare. Ils apparaissent 146 fois dans les dialogues et 50 fois dans les indications scéniques (par comparaison, un geste plus «naturel» comme le baiser apparaît 322 fois dont 16 fois dans les indications scéniques)⁴. Dans *A Dictionary of Gestures*, Betty et Franz Bäuml distinguent 19 usages sémiotiques différents de l'agenouillement⁵, dont la plupart sont présents dans les pièces de Shakespeare, puisque «l'agenouillement était fréquent sur la scène élisabéthaine»⁶. L'agenouillement dans le théâtre élisabéthain, et plus spécifiquement chez Shakespeare, a plusieurs significations : lors de l'adoubement, de la bénédiction, pour honorer quelqu'un, pour se confesser, comme expression de désespoir, ou de gratitude, d'humilité, pour prêter serment, pour invoquer la pitié, pour prier...

L'AGENOUILLEMENT TEL QUE CLAIREMENT MENTIONNÉ DANS *LE ROI LEAR*

L'agenouillement est mentionné distinctement cinq fois dans les dialogues du *Roi Lear*, et une fois dans les indications scéniques. Il apparaît trois fois dans l'acte II, scène IV, à l'apogée du conflit entre Lear et ses filles : Lear se rend au château de Regan après sa dispute avec Goneril. Il y trouve Kent, son messenger, aux fers. Kent lui raconte que pendant qu'il était à genoux, le serviteur de Goneril vint à eux et leur rapporta la dispute entre Lear et sa fille. Kent leva alors sur lui son épée, et comme châtiment Regan ordonna qu'il fut mis aux fers. L'événement qui suit cet agenouillement prépare la rencontre entre le roi et ses filles. Regan demande à Lear de s'excuser auprès de Goneril pour le mal qu'il lui a fait. La réaction de Lear est violente :

Moi, lui demander pardon!

Remarquez donc combien cette démarche serait dans l'ordre!

J'irais lui dire : «Ma chère fille, j'avoue que je suis vieux, Un vieillard est un être inutile; je me prosterne à vos genoux, Daignez m'accorder des vêtements, un lit et du pain».⁷

L'agenouillement est mentionné à une troisième reprise : Lear se révolte lorsque sa fille lui ordonne de réduire le nombre de ses chevaliers et de retourner chez Goneril. Il a cette réplique ironique, presque prophétique :

Retourner chez elle!

Oui, ce bouillant monarque de la France,

Qui a pris sans dot ma plus jeune fille,

J'aimerais autant aller le supplier à genoux au pied de son trône,

Et mendier de sa main la pension de ses écuyers,

Et vivre dans l'état le plus obscur.

Et il en sera ainsi. Lear se mettra à genoux devant sa fille Cordelia et devant la couronne de France lorsqu'ils se rencontreront à nouveau. Dans l'acte IV, scène VI, au moment où a lieu cette rencontre, Cordelia dit à son père:

Oh! Regardez-moi, Seigneur.

Étendez sur moi votre main pour me bénir.

Eh! Non, Seigneur, ce n'est pas à vous de vous mettre à genoux.

L'agenouillement de Lear et de Cordelia à ce moment de la pièce est d'un effet saisissant. Dans une pièce d'où Shakespeare tira peut-être son inspiration, *The True Chronicle History of King Lear*, Cordelia, Lear et d'autres personnages s'agenouillent cinq fois en l'espace de cinquante lignes, au point que la scène «verse dans l'absurde»⁸. Shakespeare ne mentionne l'agenouillement qu'une seule fois, lorsque Cordelia se met à genoux et tente d'empêcher son père d'en faire autant. Cordelia s'adresse à son père, usant de son titre officiel, et s'agenouille afin de recevoir sa bénédiction. Mais Lear est

le premier à tomber à genoux, en guise de réponse à l'attitude de sa fille et pour invoquer son pardon. Dans la scène précédente, c'est une autre rencontre qui a lieu entre un père et son enfant. Sans le savoir, Gloucester l'aveugle est guidé par son fils Edgar. Le parallèle est intentionnel : tout comme Cordelia, Edgar est un enfant renié par son père, et là encore se manifeste l'agenouillement. Avant de se «suicider», Gloucester se met à genoux et adresse aux dieux ses prières. Son fils est à ses côtés, et, tout comme Lear, Gloucester bénit, dans ses prières, son fils bien-aimé.

Le dernier cas où l'agenouillement est mentionné distinctement se trouve dans la scène finale. Lear et Cordelia sont faits prisonniers. Lear accepte son sort presque joyeusement. Il se tourne vers Cordelia, et lui dit :

Viens, allons à la prison;
Nous y chanterons tous les deux comme les oiseaux
captifs dans leur cage.
Quand tu me demanderas ma bénédiction,
Je te demanderai pardon à genoux.⁹

AUTRES INDICATIONS D'AGENOUILLEMENT DANS *LE ROI LEAR*

Il y a, dans la pièce, d'autres indications possibles d'agenouillement. Bien qu'elles ne soient pas mentionnées explicitement, elles se déduisent du contexte dramatique. On les trouve, déjà, dans la première scène, celle de la cour. B. L. Joseph, auteur d'une étude sur le jeu théâtral à l'époque élisabéthaine, écrit :

Une connaissance des détails du comportement élisabéthain ailleurs qu'au théâtre nous donne des indications quant aux pratiques des acteurs sur scène. Les formalités de la vie sociale marquant les différences de rangs étaient sans doute reproduites sur scène. Les individus y apparaissaient, un ou deux genoux à terre, selon l'étiquette de la cour.¹⁰

Lear est roi, et l'on s'agenouille devant un roi. Dans la première scène, les filles, et peut-être aussi leurs époux, sont supposées s'agenouiller en signe de gratitude pour l'héritage qu'elles viennent de recevoir. Il est important de remarquer que Cordelia parle, mais ne s'agenouille pas. L'absence ici du geste renforce la signification qu'il prendra plus tard, lorsque Cordelia, réconciliée avec son père, s'agenouillera devant lui.

Dans l'acte III, scène IV, l'agenouillement reparaît lorsque Lear dit : «Je prierai, puis dormirai», réplique qui commence la prière pour les «pauvres misérables dépourvus». Ici, pas de mention claire de l'agenouillement dans le dialogue, ni dans les indications scéniques, mais c'est le contexte de la prière qui appelle le geste. Ainsi que je l'ai déjà noté (et selon les indications scéniques du Quarto), Gloucester, avant de tenter de se suicider, s'agenouille pour une dernière prière. C'est encore d'une

autre prière, et peut-être d'un autre agenouillement, dont il s'agit lors du retour de Cordelia (acte IV, scène IV). Elle se met à genoux, prie et implore : «Unissez vos forces / Pour soulager le mal du bon roi».

Il est possible, également, que l'agenouillement accompagne la rencontre entre Lear fou et Gloucester aveugle. Gloucester reconnaît le roi à sa voix, et Lear se fait connaître en disant qu'il est «roi de chaque parcelle de son être». Gloucester s'agenouille, et le supplie : «Oh! Laissez-moi baiser votre main». À nouveau, l'agenouillement peut apparaître plus loin dans la même scène, lorsque Lear ordonne à Gloucester de lui retirer ses bottes. Gloucester s'exécute, et cette action implique certainement qu'il se mette à genoux.

Deux autres exemples d'agenouillement pour finir. Lorsque Lear apparaît, portant le corps de Cordelia, Kent s'agenouille en disant : «Oh, mon bon maître!». Puis Lear s'agenouille à son tour. Après être entré, Cordelia morte dans ses bras, il s'avance au-devant de la scène, y dépose le corps de sa fille, et s'agenouille à ses côtés, non plus pour invoquer son pardon, mais pour la supplier de revenir vers lui. C'est ainsi que se termine la pièce, sur cette vision saisissante du roi, agenouillé auprès de sa fille morte.

L'AGENOUILLEMENT COMME MOTIF

Un motif apparaît au théâtre à travers l'enchaînement des signes qui partagent des caractéristiques communes, connues du lecteur ou du spectateur. Du point de vue du dramaturge, le motif résulte de la répétition de signes identiques ou similaires. Du point de vue du spectateur, le motif résulte à la fois de l'accumulation et de l'identification des caractéristiques communes de ses signes.

Tout comme les autres genres littéraires, le théâtre fait usage des motifs comme système d'organisation. L'acteur, cependant, n'utilise pas que des mots. Il a à sa disposition tous les systèmes de signes du théâtre. Le mélange intime des expressions verbales et non verbales crée, pour le spectateur, l'impression organisée des motifs théâtraux. Eli Rozik précise :

Le motif est l'un des principes structurels qui sous-tendent la création d'un univers de fiction global à partir d'un ensemble de composantes partielles. Ce principe est particulièrement important dans les formes de discours, comme celui du théâtre, organisées selon un axe temporel.¹¹

L'agenouillement peut apparaître jusqu'à onze ou douze fois dans une représentation du *Roi Lear*. Il est, en outre, mentionné verbalement deux ou trois fois sans être effectué. Des exemples d'agenouillement apparaissent dans tous les actes de la pièce, à intervalles irréguliers. C'est cette fréquence qui marque la mémoire du spectateur et lui permet de relier ces agenouillements entre eux.

L'agenouillement fait partie de ce groupe de gestes que les sémioticiens nomment «gestes symboliques» ou «emblèmes» (Desmond Morris, David Efron, Adam Kendon)¹². Ces gestes ont la capacité de remplacer le discours, et ont fonction de substituts des expressions verbales. Il faut cependant les distinguer des «gestes d'imitation», qui reproduisent physiquement des objets ou des actions données. Un acteur qui s'agenouille modifie complètement l'équilibre de son corps et l'expression de son visage. De par son aspect artificiel, l'agenouillement attire particulièrement l'attention du spectateur. En cela, ce mouvement est comparable à une expression figurée (image, symbole, métaphore) et c'est son apparition tout au long de la pièce qui constitue un motif.

La récurrence de l'agenouillement dans *Le Roi Lear* crée un motif essentiellement associé au personnage de Lear. Au début de la pièce, Lear est un roi devant lequel on s'incline. Regan et Goneril s'agenouillent également devant leur père, manifestant publiquement leur gratitude. Cordelia, elle, refuse de montrer son amour et ne se met pas à genoux. Dans l'acte II, à nouveau, l'agenouillement apparaît sur scène. Kent décrit comment son agenouillement, en tant que messager du Roi, a été ignoré. Lear, renvoyé par Goneril et qui demande à Regan son hospitalité pour lui et pour ses chevaliers, dit sur le ton de la raillerie : «je t'en prie à genoux». Personne, ni sur scène ni dans le public, ne peut se méprendre sur la signification de ce geste. C'est celui d'un homme dont la confiance a été ébranlée. Ici, l'agenouillement marque le renversement d'un ordre, le bouleversement anarchique de l'ordre social et familial. Dans la même scène, la menace de Lear d'aller supplier le Roi de France renforce cette impression de trouble.

Pendant la tempête, Lear s'agenouille afin de prier pour les «pauvres misérables dépouilles». C'est une étape supplémentaire dans le voyage du roi vers l'angoisse : Lear n'est plus seulement concerné par les injustices qu'il a subies de la part de ses filles, mais aussi par la condition des autres. Il est lui-même conscient du changement : «Ah! J'ai trop oublié vos besoins».

La prière de Gloucester avant sa tentative de suicide fait écho à la prière de Lear. Le geste d'agenouillement est un jalon délibéré qui aide le spectateur à percevoir la similitude entre les deux vieillards et lui permet d'anticiper leur destin. Goethe formule ainsi ce parallèle : «Ein alter Mann ist stets ein König Lear» (*Un vieillard est toujours un Roi Lear*). Lors de la rencontre entre Lear et Gloucester, le vieux Seigneur demande à baiser la main du roi fou. Le geste d'agenouillement fait ressortir l'absurdité grotesque de la situation. Lear accède à la requête de Gloucester : «Laissez-moi d'abord l'essuyer; elle sent la mort». Il se moque de la pompe royale qui l'entourait autrefois et qui trouvait son expression dans le baisemain et l'agenouillement. Cordelia s'agenouille aussi pour prier avant la guerre,

préparant ainsi le public à l'apogée du motif : lorsqu'elle rencontre son père et se met à genoux devant lui pour recevoir sa bénédiction. Lear, à son tour, s'agenouille devant elle pour exprimer qu'il a compris la leçon qui lui a été infligée comme conséquence de la division de son royaume. Il reconnaît l'autorité royale de sa fille et lui demande son pardon. Ici, l'agenouillement signifie également l'inversion de la relation père-fille. La raison revient à Lear, en une sorte de re-naissance. Et c'est à sa fille qu'il doit son retour à la vie. Dans la dernière scène de la pièce, le motif de l'agenouillement réapparaît en résumé. Dès le début de la scène, Lear décrit le destin qui l'attend avec Cordelia en prison. C'est là qu'il s'agenouille devant elle et lui demande pardon. Lear désire immortaliser ce moment de réconciliation. Une fois libéré de prison, Lear, fou de douleur, entre en scène, portant le cadavre de Cordelia. Kent s'agenouille devant lui, manifestant stupeur et compassion pour le malheur du roi. Le dernier exemple d'agenouillement apparaît lorsque Lear guette un signe de vie de sa fille bien-aimée. Ce dernier geste est en contraste frappant avec les agenouillements de la première scène, témoignages d'hommage rendu à un roi.

On peut se demander s'il n'y a pas, ici, trop de répétitions inutiles. Le spectateur reçoit la pièce de théâtre en une série d'impressions successives. La continuité de l'action est d'une importance essentielle :

Car l'action de la pièce se déroule en un soir, visible et audible, devant les yeux et les oreilles du public. Jusqu'à quel point ce public peut être maintenu sous le charme d'une telle séquence d'événements dans le temps, c'est de cela dont dépend largement l'efficacité de la pièce.¹³

Shakespeare connaissait bien la nature et les capacités de son public. Il savait qu'au théâtre les signes ne sont pas immédiatement perçus, et que, par conséquent, il est nécessaire de les répéter afin de mettre en relief le motif et sa signification. Une représentation intégrale du *Roi Lear* dure environ quatre heures. Cette durée nécessite et justifie la répétition des gestes. C'est aussi la raison pour laquelle les exemples d'agenouillement sont dispersés tout au long de la pièce, plus spécialement au début et à la fin, et lors de plusieurs scènes-clés.

L'AGENOUILLEMENT AU THÉÂTRE

Les documents relatifs à différentes mises en scène du *Roi Lear* dans le passé et l'observation de représentations contemporaines montrent qu'au théâtre et au cinéma l'agenouillement, organisé en motif, apparaît de façon récurrente. On trouve des divergences, parfois importantes, entre les diverses versions scéniques de la pièce, dues à des interprétations différentes. Néanmoins, les metteurs en scène suivent presque toujours les directives de jeu essentielles, dont l'agenouillement, et conservent la plus grande partie des dialogues.

Pour démontrer ceci, j'ai choisi trois versions scéniques du *Roi Lear*, tirées du théâtre shakespearien de ces cent dernières années. Chacune représente une «époque» dans la tradition de mise en scène des œuvres de Shakespeare. Il est important de remarquer que *Le Roi Lear* ne fut représenté, entre 1681 et 1838, que dans la version «améliorée» de Nahum Tate, qui, en réalité, dénaturait parfaitement l'original. Les versions scéniques basées sur le texte shakespearien ne furent montées qu'à partir du XIX^e siècle.

HENRY IRVING
*Théâtre du Lyceum, Londres, 1892*¹⁴

Après avoir beaucoup hésité et discuté, Irving décida qu'il fallait que le vieux roi apparaisse fou dès le début de la pièce. Cette folie découlait de la rationalité «victorienne» : un souverain sain d'esprit n'aurait pas donné en dot à un roi de France une partie considérable du territoire anglais. Irving, cependant, conserva l'image du *Roi Lear* comme personnage puissant. Soixante-six guerriers vikings l'accompagnaient et le précédaient lors de sa première entrée en scène. Selon la description d'un contemporain, le Lear incarné par Irving ressemblait à un patriarche, à une sorte de «Moïse sur le Mont Sinai, ou Noé à l'heure du Déluge».

La première personne à s'agenouiller était Ellen Terry, dans le rôle de Cordelia. Elle se mettait à genoux, et demandait pourquoi elle avait été punie. L'un des critiques remarqua que, lors de cette scène émouvante, peu de spectateurs gardaient les yeux secs. Dans l'acte I, scène IV, où Lear maudit Goneril, le jeu d'Irving, suivant en cela la tradition de ses prédécesseurs (Charles Macready, Charles Kemble, Charles Kean, Edmund Kean et David Garrick), fait que Lear s'agenouille en parlant. Contrairement à ses prédécesseurs, cependant, le Lear d'Irving accentue davantage sa peine que sa colère. Le moment le plus émouvant fut celui des retrouvailles de Cordelia et de Lear. Ellen Terry se met à genoux, heureuse de revoir son père mais attristée par son sort. Irving s'agenouille également et lance sa tirade : «Je suis un vieillard penaud et tendre», comme «un enfant qui se serait disputé avec sa nourrice», puis il pose sa tête sur l'épaule de Cordelia. Dans la scène finale, aux tout derniers instants, Irving dépose le corps de Cordelia sur la scène, s'agenouille et tente de lui rendre vie.

JOHN GIELGUD
*Old Vic, Londres, 1940*¹⁵

Cette mise en scène représente un tournant dans la façon dont *Le Roi Lear* était joué jusque-là en Angleterre. Les mises en scène suivantes vont l'utiliser comme base de comparaison et d'innovation (c'est ce que firent L. Olivier en 1946 et M. Redgrave en 1953). Harley

Granville-Barker assura la mise en scène dans la ligne de la préface qu'il avait rédigée à la pièce.

John Gielgud, dans le rôle de Lear et suivant les instructions du metteur en scène, incarna un roi puissant vêtu avec splendeur. Gielgud exploita sa taille, son noble visage, ses cheveux gris et sa longue barbe. Ce fut un grand roi, qui brandissait sa canne plutôt que de s'y appuyer. Ce Lear-là est un roi fort qui divise son royaume bien avant d'être prêt, psychologiquement et physiquement, à renoncer à son autorité. Il paraît naturel que, dans la première scène, après une discussion avec ses filles, il embrasse Goneril et Regan s'agenouille devant lui et embrasse ses genoux. Dans l'acte II, scène IV, lorsque Regan exige de Lear qu'il fasse des excuses à Goneril, celui-ci feint de s'agenouiller et ses paroles sont ironiques. Cette interprétation fut unique, et afin de saisir en quoi elle est exceptionnelle, il faut comparer Gielgud à Charles Laughton, interprétant Lear (1959). Laughton, lui, tombe à genoux et lève les mains pour implorer la pitié dans un geste qui va jusqu'à émouvoir une Regan qui, dans cette version, est particulièrement insensible. Gielgud s'agenouille à nouveau lorsqu'il prie pour les «pauvres misérables dépouilles». Il conserve sa majesté alors même que ses genoux sont enfoncés dans la boue de la lande.

Dans l'acte IV, scène IV, Cordelia, interprétée par Jessica Tandy, est informée de l'approche de l'armée ennemie. Elle s'agenouille en prière, puis dégaine son épée et marche au combat. En 1940, ce geste était particulièrement symbolique. Le public du «Old Vic» l'applaudit. Dans l'acte IV, scène V, Gielgud, en roi fou, était «un roi heureux de nature, sans chagrin, extrêmement digne», selon les indications de Granville-Barker. L'acteur trouva intuitivement l'équilibre entre la noblesse et la puérilité. Dans sa gloire royale, il reçoit l'agenouillement de Gloucester; peu après, il demande à celui-ci de lui retirer des bottes imaginaires de ses pieds nus. Gloucester s'agenouille pour exécuter l'ordre et Edgar, comme son père, s'agenouille pour l'aider. Dans ses retrouvailles avec Cordelia, Gielgud conserve également sa majesté. Il tend ses mains à sa fille agenouillée devant lui; il frappe ses paumes et les caresse.

Dans la scène finale, sur le chemin de la prison, Gielgud entre sur scène d'un pas léger, joyeux. Granville-Barker voulait qu'il s'adresse gaiement à Cordelia, «comme une polka... comme un garçon de neuf ans racontant une histoire à un garçon de six ans». Lorsque Kent tombe à genoux en réaction à la situation catastrophique de Lear, Gielgud se tourne vers lui, ainsi que le metteur en scène le lui avait conseillé, et s'adresse à lui sur un ton impérial signifiant plus ou moins : «Comment osez-vous vous présenter devant nous après que nous vous avons banni!». Ce n'est qu'ensuite qu'il se souvient du corps de Cordelia. Gielgud écrit:

Oublier Cordelia dans le passage avec Kent...
Aller et venir au fond de la scène.

Retrouver le corps.
La corde autour de son cou.
S'accroupir à ses côtés. S'agenouiller.¹⁶

Et c'est ainsi qu'il demeure jusqu'au moment de sa mort.

GIORGIO STREHLER, TINO CARRARO
*Piccolo Teatro de Milan, 1975*¹⁷

Cette mise en scène prit le parti d'interpréter la pièce sur le mode grotesque. Le metteur en scène, Strehler, suivit l'interprétation de Jan Kott, selon laquelle *Le Roi Lear* possède en son centre un «numéro de clowns sur la scène de Job». Sur cette scène, les nobles et le roi sont dépouillés et nus. La morale de la pièce considère le destin de l'homme comme ironique et clownesque. Les personnages sont humbles comme Job; cependant Job conserve sa foi en Dieu et en l'ordre du monde. Dans *Le Roi Lear* et dans *Endgame* de Samuel Beckett (deux pièces qui, selon Kott, ont beaucoup en commun), «*Le livre de Job* est interprété par des clowns» et les dieux y sont muets et désintéressés de l'action.

La mise en scène de Strehler est brechtienne. Il choisit comme métaphore centrale «le monde du cirque», un vaste théâtre de fous. Il trouve sa justification dans cette tirade de Lear :

Lorsque nous naissons
nous hurlons que nous sommes entrés
sur cette vaste scène de fous.¹⁸

En apparence, il semblerait que cette mise en scène, qui transforme la tragédie en pièce absurde, demande de couper une grande partie des dialogues et des indications scéniques. Cependant Strehler considéra le problème différemment. Il conserva la majeure partie du texte, ne faisant que des coupes de peu d'importance et de signification. C'est le parti pris de départ qui faisait en fait l'originalité de la mise en scène. La pièce, version Strehler, concerne les relations parents-enfants, c'est une tragédie de la vieillesse. Le grotesque en est une autre caractéristique. La pièce avait pour décor une piste de cirque, et les personnages étaient vêtus et jouaient comme des clowns.

Quelques indications scéniques furent conservées, plus spécialement celles en rapport avec l'agenouillement. Dans la première scène, Goneril et Regan déclarent leur amour à genoux. Lorsque Tino Carraro, qui interprète une sorte de roi de carnaval, se tourne vers Cordelia (Ottavia Piccolo) dans la première scène, celle-ci s'avance vers lui et effectue un «semblant de demi-agenouillement». Lorsqu'il implore son amour, elle répond : «Niente». L'agenouillement apparaît dans la scène suivante lorsque Edmund adresse son monologue au public, se lamentant sur son amer destin de

bâtard. Priant dans la tempête, Lear se met à genoux et s'enfonce profondément dans la boue noire. De même Gloucester s'agenouille avant d'essayer de se suicider. Il y a encore agenouillement lorsque Lear fou rencontre Gloucester aveugle, et que Lear et Cordelia se réconcilient. Pour Strehler, il s'agit là d'un agenouillement particulier, auquel il réserva un traitement original. Comme une femme en train d'accoucher, Cordelia mit deux genoux à terre devant Lear. À son réveil, celui-ci ressemblait, dans son attitude et, plus tard, dans ses mouvements, à un nouveau-né à peine sorti du ventre de sa mère. Ensuite, il avançait en chancelant comme un enfant qui viendrait d'apprendre à marcher. La relation Lear/Cordelia était inversée. C'était comme si elle venait de le mettre au monde, comme s'il naissait à nouveau. Pour Strehler, la naissance n'était pas simplement une forme d'expression verbale, mais également une métaphore scénique, se manifestant dans l'agenouillement.

Dans les dernières scènes de la pièce, Carraro, en Lear, fait son entrée comme au cirque. Il arrache la toile de fond en portant Cordelia dont les pieds traînent au sol, tels ceux d'un mannequin. Puis il la laisse tomber par terre. Il s'agenouille et la regarde. Comme un très vieil enfant, il soulève les mains du cadavre, puis les laisse retomber, les soulève encore et joue avec le corps de Cordelia comme avec un jouet désarticulé. Ce moment pitoyable possède encore, chez Strehler, un caractère grotesque.

CONCLUSION

L'agenouillement dans *Le Roi Lear* est un fil dans la trame des signes de la pièce, un fil tissé tout au long de l'œuvre. Un metteur en scène de théâtre qui désire mettre en relief le motif d'un geste, tel que l'agenouillement, doit accentuer la fréquence d'apparition du geste, en l'utilisant à chaque fois que le texte le permet. Ainsi, dans la version télévisée avec Olivier mentionnée au début de cet article, le nombre d'agenouillements sur scène a été doublé afin que le téléspectateur (dont la concentration peut être moindre que celle du spectateur au théâtre) ne manque pas de remarquer l'importance de la relation entre les personnages, qui se traduit par différentes variétés d'agenouillements, combinées pour créer un motif efficace. C'est par de tels motifs que la structure de l'univers de fiction¹⁹ de la pièce se crée sur scène et auprès du public.

Étudier la pièce, même dans le contexte d'époques, de cultures et de lieux différents, amènera les acteurs à mémoriser une grande partie des dialogues et des indications scéniques mises en exergue par l'auteur. Shakespeare a donné de telles instructions relatives à l'agenouillement dans *Le Roi Lear*. C'est ainsi qu'elles ont survécu jusqu'à nos jours sur la scène.

1. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 193.
2. «a thousand ways of approaching gesture» : P. Pavis, «Problems of a Semiology of Theatrical Gesture», *Poetics Today*, vol. 2, n° 3, printemps 1981, p. 67.
3. «instruction daily as if at school; even the leading actors expect to take instructions from the playwrights» : J. L. Styan, *Shakespeare's Stagecraft*, Londres, Cambridge University Press, 1967, p. 53.
4. M. Spevack, *The Harvard Concordance to Shakespeare*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1974, p. 667-669; *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*, VII, Stage directions, New York, George Olms Verlag, 1975, p. 379.
5. B. J. Bäulm et F. H. Bäuml, *A Dictionary of Gestures*, Metuchen, N. J., The Scarecrow Press, 1975, p. 206-208.
6. «kneeling was common on the Elizabethan Stage» : J. L. Styan, *op. cit.*, p. 61.
7. Toutes les citations du Roi Lear sont tirées de W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, trad. française de G. Guibillon, Paris, Hatier, 1932. Nous donnons ci-après le texte anglais éd. par K. Muir : W. Shakespeare, *King Lear*, London, Methuen, 1975 :
 «Ask her forgiveness?
 Do you but mark how this becomes the house :
 "Dear daughter I confess that I am old;
 Age is unnecessary : on my knees I beg
 That you'll vouchsafe me raiment, bed and food".

 «Return with her!
 Why, the hot-blooded France, that dowerless took
 Our youngestborn, I could as well be brought
 To kneel his throne, and, squire like, pension beg
 To keep base life afoot».

 «O! Look upon me, sir
 And hold your hand in benediction o'er me.
 No, Sir, you must not kneel».
8. «topple over into absurdity» : K. Muir (éd.), *King Lear*, «Introduction», *op. cit.*, p. xxvii.
9. «Come let's away to prison;
 We two alone will sing like birds i' th' cage :
 When thou dost ask me blessing, I'll kneel down,
 And ask of thee forgiveness...».
10. «To some extent a know a knowledge of the details of Elizabethan behaviour off the stage can guide us as to the practice of the actors on it (and
- Formalities of social life which preserved distinctions of rank must have been repeated on the stage; subjects would be shown on one knee or both, in accordance with decorum off the stage» : B. L. Joseph, *Elizabethan Acting*, 2^e édition, Londres, Oxford University Press, 1964, p. 105-106.
11. «Motif is one of the structural principles underlying the creation of a fictional world as a whole out of a set of many partial constituents. This principle is most conspicuous in types of discourse, such as theatrical ones, that are organized on the time axis» : E. Rozik, «The Interpretative Function of the 'Seagull' Motif in 'The Seagull'», *Assaph*, 4, 1988, p. 56.
12. D. Efron, *Gesture, Race and Culture*, Paris, La Haye, Mouton, 1972; D. Morris, *Manwatching*, New York, Abrams, 1977; A. Kendon, «Geography of Gesture», *Semiotica*, vol. 37, n° 1/2, 1981, p. 129-163.
13. «For the action of the drama unfolds itself in one evening, visibly and audibly, before the eyes and ears of the audience; its effect depends largely upon how far the audience can be brought under the spell of this sequence of events in time» : W. H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, Londres, Methuen, 1967, p. 5.
14. Sources pour la reconstitution de la mise en scène du *Roi Lear* avec Irving : A. Hugues, *Henry Irving, Shakespearean*, New York, Cambridge University Press, 1981, p. 117-139; M. Rosenberg, *The Masks of King Lear*, Berkeley, University of California Press, 1972.
15. Sources pour la reconstitution du *Roi Lear* avec Gielgud : H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, 2, Londres, B. T. Batsford, 1974; J. Gielgud, *Stage Directions*, Londres, Heinemann, 1963; M. Rosenberg, *The Masks of King Lear*.
16. «Forget Cordelia in passage with Kent...
 Wander about at the back of the stage.
 Find the body again. The rope around
 her neck. Crouch by her. Kneel».
17. Sources pour la reconstitution de la mise en scène de Strehler : J. Kott, *Shakespeare our Contemporary*, Londres, Methuen, 1966, p. 100-133; G. Strehler, *Il re Lear di Shakespeare*, Vérone, Bertani, 1973; G. Strehler, *Für Ein Menschliches Theater*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1975; S. de Lannoy, «Le Roi Lear de Shakespeare dans une mise en scène de Giorgio Strehler» in J. Jacquot (sous la direction de), *Les Voies de la création théâtrale*, vol. VI, Paris, Éditions du CNRS, 1978, p. 397-456.
18. «When we are born, we cry that we are come
 To this great stage of fools».
19. Rozik, *op. cit.*, p. 58.



VIERGE NOIRE (1993), CHORÉGRAPHIE DE LOUISE BÉDARD, PRODUCTION : LOUISE BÉDARD.



OH! LES BEAUX JOURS (1990), MISE EN SCÈNE DE BRIGITTE HAENTJENS, PRODUCTION : ESPACE GO.

BABILLAGE EN LACONIE :

Diderot et le geste du Lyncurque blessé

JOHANNE LAMOUREUX

Diderot corrige le geste du protagoniste dans un dessin de Cochin. À partir de ce cas de figure, cet essai réfléchit sur des problèmes de transposition disciplinaire du récit, sur le devenir redondant d'un moment euphémique de la source textuelle. Il s'agit de cerner certaines conditions de la monstration picturale et surtout celles qui régissent le recours à l'auto-déictique dans la peinture d'histoire, compte tenu de la relation pragmatique prônée par l'esthétique de Diderot (Fried, 1990). Peut-on envisager que la «monstration à bout portant» chez Cochin soit une stratégie délibérée afin de combiner la nécessité de montrer le personnage principal et, devant l'horreur de la scène, l'urgence de nous en distraire? L'auto-monstration atténuerait alors, à la manière d'un fétiche, l'effet apotropaïque de l'image.

Diderot objects to the central gesture in a drawing by Cochin. From these critical reservations, the present article will consider problems of transposition between different media and the redundant effect produced in a visual work by the most euphemic moment in its written source. It will attempt to formulate certain conditions of monstration in painting, especially those regulating the use of auto-deictics in history painting, in the context of Diderot's advocations regarding the relation between painting and beholder (Fried: 1990). Can Cochin's «close shot monstration» act as a deliberate strategy to both combine the necessity of indicating the protagonist and, given what is then seen, the urgency to offer us a distraction from him? This auto-deictic would then provide, on the model of the fetish, a timely attenuation of the apotropaic effect of the image.

Avant même que Diderot n'entreprenne la rédaction de ses *Salons*, en 1759, une de ses premières réflexions sur les beaux-arts, glissée dans la *Lettre sur les sourds-muets*, insiste sur l'importance de la gestuelle en peinture et soutient que :

[...] celui qui se promène dans une galerie de peintures fait, sans y penser, le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus. Ce point de vue est un de ceux sous lesquels j'ai toujours regardé les tableaux qui m'ont été présentés : et j'ai trouvé que c'était un moyen sûr d'en connaître les actions amphibologiques et les mouvements équivoques; d'être promptement affecté de la froideur ou du tumulte d'un fait mal ordonné ou d'une conversation mal instituée; et de saisir dans une scène mise en couleurs tous les vices d'un jeu languissant ou forcé.¹

Ces considérations sur la peinture n'ont encore dans la *Lettre* qu'une valeur secondaire, quasi digressive, au fil d'une discussion sur le caractère des inversions syntaxiques dans les langues naturelles, laquelle polémique (Diderot s'en prend ici à un ouvrage de l'Abbé Batteux) s'insère dans le contexte plus général de l'intérêt pour l'origine des langues qu'on trouve aussi, vers la même époque, chez Condillac et Rousseau². Qu'il s'agisse du «langage d'action» de Condillac³, du «langage animal»

de Diderot⁴, plusieurs philosophes postulent, en amont du langage phonétique, une langue archaïque gestuelle.

Ce débat alimente, bien sûr, l'étrange économie synesthésique qu'élaborent les philosophes d'alors dans des traités où l'on postule, tour à tour, des entités douées d'un seul sens, d'autres qui auraient un sens de plus, encore insoupçonné par l'état des connaissances contemporaines, sans parler des objets censés opérer des translations inouïes, de commodités interfaces entre les sons et les couleurs, comme le fameux clavier oculaire du Père Castel⁵.

Mais ce n'est pas ce fond de matérialisme sensualiste qui m'occupera ici. Encore que la récurrence des défaillances sensorielles constitue une facette importante, et peut-être même une condition de possibilité de la relation pragmatique prônée par Diderot, et récemment mise en lumière par les thèses de Michael Fried⁶ et je me propose, à ce titre, d'y revenir plus loin. De même je laisserai de côté les spéculations archéologiques de l'époque concernant la contribution du signe gestuel à la formation du langage phonétique. Pour le champ de l'histoire des arts, ce passage de la *Lettre* sur le voyeur sourd ouvre une perspective intéressante sur certains des enjeux esthétiques les plus déterminants de cette période, à savoir les contraintes ontologiques de chaque médium, et le rapport entre les arts, en l'occurrence entre le théâtre et la peinture.

Nul doute, en effet, que Diderot a d'abord recouru aux vertus de cette surdité factice afin de juger de la justesse de l'interprétation des comédiens au théâtre. L'image de son spectateur sourd lui vient d'habitudes qu'il avait contractées au spectacle :

Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges; car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui, ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être.⁷

Devenu salonnier, Diderot continue de porter une attention peu commune aux gestes des tableaux et, raffinement encore assez rare même parmi des commentateurs plus récents du XX^e siècle, il ne confond pas souvent, comme j'espère le prouver, le geste figuré et le geste de la vie quotidienne. On le sait, Diderot s'autorise souvent (et dans une mesure qui surprend toujours les habitués de la critique d'art actuelle) à refaire les œuvres qu'il commente. Mais s'il finit parfois par modifier significativement la dramaturgie initiale du tableau, c'est moins en intervenant au niveau du récit choisi ou même du moment retenu par le peintre qu'en corrigeant ici une pose, un geste, en reprenant là une expression. Conséquemment, les *Salons* de Diderot offrent presque trop d'exemples de son souci du geste et la question demeure encore largement inexplorée. Les talents d'iconographes de beaucoup d'historiens d'art les incitent peut-être à reconnaître davantage les motifs, c'est-à-dire les configurations compositionnelles propres à certains thèmes, qu'à réfléchir, en deçà du motif, au statut sémiotique du geste iconique ou pictural.

Certaines des observations de Diderot sur le geste figuré sont prévisibles. Ainsi, devant *La Marchande d'amours* de Vien, il repère et s'indigne du bras d'honneur esquissé par un *putto* qui «dépare» le tableau d'«un geste indécent»⁸. Mais, à propos du même tableau, il s'attarde songeusement, quelques lignes plus loin, sur

[...] cette suivante qui, d'un bras qui pend non-chalamment, va de distraction ou d'instinct relever avec l'extrémité de ses jolis doigts le bord de sa tunique à l'endroit [...] En vérité les critiques sont de sottes gens! Pardon! monsieur Vien. Pardon!⁹

On peut donc penser que des «mouvements équivoques» savent parfois trouver grâce à ses yeux.

Ailleurs, l'érudition de Diderot au sujet de la signification symbolique des gestes a de quoi étonner. Ainsi, au Salon de 1759, dans son commentaire d'une *Vénus et Vulcain* de Lagrenée, une œuvre qu'il n'aime pas, il imagine sa propre version du tableau, mais il conserve le geste central de la composition originale, sans pourtant le préciser à ses lecteurs qui n'ont pas de reproduction sous les yeux : il s'agit d'un toucher de menton dont il entrevoit encore très clairement la valeur érotique puisque à «la déesse toute nue lui passant la main sous le menton», il fait répondre quelques cyclopes «regardant leur maître que sa femme séduit, et souriant ironiquement»¹⁰. La remarque vaut d'être signalée. Selon Léo Steinberg¹¹, la résonance érotique de ce geste figuré se serait perdue absolument au milieu du XVII^e siècle. Enfin, par un savoir de la peinture qui se situe aux antipodes de l'érudition, et qui ne relève pas tout à fait de la seule imagination, il arrive que Diderot souligne paradoxalement un geste en *omettant* de le décrire au sein d'un compte rendu pourtant détaillé d'une figure, sous-entendant par ailleurs qu'il a pris note d'un détail, qu'il en a saisi la portée et qu'il sait n'en point parler. Il me faut renvoyer ici à la fine analyse que propose Daniel Arasse¹² du traitement que Diderot réserve au geste de la jeune mariée relevant son tablier sur le triangle de plis rougeâtres de sa jupe dans *L'Accordée de village* de Greuze, exposée au Salon de 1761.

La lecture de l'œuvre d'art chez Diderot paraît donc immanquablement traversée, comme on pouvait s'y attendre chez quelqu'un aussi préoccupé de théâtre et de vérité dramatique dans l'expression des passions, par diverses stratégies de repérage et de soulignement de la gestuelle des figures. Les exemples qu'on pourrait citer ne relèvent d'ailleurs pas tous du champ de l'érotique. En fait si tant de gestes commentés par Diderot sont connotés d'érotisme, c'est que le critique est à la fois amoureux de peinture et préoccupé de convenance. Mais le critère le plus fréquemment invoqué par Diderot pour juger d'un geste, particulièrement dans la peinture d'histoire, porte non seulement sur sa compatibilité avec l'action représentée mais aussi sur sa conformité au «grand goût». Particulièrement obsédé par les tiraillements de la peinture française de la seconde moitié du XVIII^e siècle entre le grand et le petit goût, Diderot traque avec beaucoup de vigilance les gestes qui, d'une brèche dans le décorum, étriquent la mise en récit et par là même la valeur du tableau.

Je souhaiterais m'arrêter maintenant à une des curieuses interventions de metteur en scène de Diderot. Il s'agit d'un passage assez peu commenté où Diderot se prononce sur un dessin de Cochin, figurant au Salon de 1761 et portant sur le thème peu répandu de *Lycurgue blessé dans une sédition*. Ce dessin, loué unanimement par les critiques, ne parvient pas à emporter sans réserve l'enthousiasme du philosophe :



Lycurgue blessé dans une sédition de Demarteau, gravé d'après le dessin de Cochin. Paris, Bibliothèque nationale.

Le dessin au crayon rouge représentant Lycurgue blessé dans une sédition mérite d'être regardé. Le passage subit de la fureur à la commisération dans cette populace effrénée qui le poursuit est bien rendu. Il y a une diversité étonnante d'attitudes, de visages et de caractères. Cela me semble de grand goût; c'est un magnifique tableau dans un petit espace. Mais le Lycurgue est manqué; c'est une figure campée, une jambe en avant et l'autre en arrière. Cette action de montrer du doigt son œil crevé, fût-elle de l'histoire, n'en serait ni moins petite ni moins puérile. Un homme comme Lycurgue, qui sait se posséder dans un pareil instant, s'arrête tout court, laisse tomber ses bras, a les deux jambes parallèles, et se laisse voir plutôt qu'il ne se montre; toute action plus marquée serait fausse et mesquine. Je suis fâché de ce défaut qui gâte un très beau dessin.¹³

Les réticences de Diderot sont motivées par la figure du protagoniste, Lycurgue, chef lacédémonien ou laconien, dont les exploits nous sont racontés dans les *Vies parallèles* de Plutarque¹⁴. Je voudrais, dans les pages qui suivent, soulever deux questions à partir de ces quelques lignes. Il s'agira dans un premier temps d'inscrire cette refiguration du geste dans le contexte des débats sur *l'ut pictura poesis*, doctrine contre laquelle un coup important sera porté quelques années plus tard par le *Laocoon* (1766) de Lessing. Puis, je m'attarderai plus spécifiquement au geste qui désenchante Diderot, en tant que s'y trouvent couplés le doigt et l'œil, en un auto-déictique qui relance la question de l'aveuglement, et celle d'une théâtralité de la peinture réprouvée par Diderot. On aura reconnu là certains des principaux

motifs de l'hypothèse de Michael Fried sur la négation du spectateur dans la peinture française de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Dans le bref commentaire cité plus haut, Diderot déplore la pose et le geste du héros. Mais en homme féru de littérature antique, il sait que Cochin pourrait s'abriter impunément derrière l'autorité de Plutarque. Or, Diderot le précise, le détail de cette action par laquelle le chef désigne son œil coulant, il fallait éviter de la représenter, «fût-elle de l'histoire» – expression qui signifie à la fois «fût-elle avérée» et «fût-elle dans le texte», là où le critique, comme l'incise le suggère, n'ignore certes pas qu'elle se trouve :

Ils [les riches] se soulevèrent contre lui, le conspuèrent en masse et le huèrent. Serré de près par un grand nombre d'entre eux, il dut à la fin s'échapper de l'agora en courant. En cherchant à se réfugier dans un temple, il gagna de vitesse ses agresseurs, sauf un petit jeune homme, assez bien doué par ailleurs, mais vif et passionné, du nom d'Alcandre, qui, s'acharnant à le poursuivre et le voyant se retourner, le frappa de son bâton et lui creva un œil. Après cet attentat Lycurgue, loin de céder à la douleur, fit face à ses concitoyens pour leur montrer son visage ensanglanté et son œil crevé. La honte de ce spectacle leur fit baisser la tête.¹⁵

1- «fût-elle avérée»

L'enquêteur rigoureux qui, aujourd'hui, ignorant tout de Lycurgue, figure moins connue du panthéon antique, retournerait au texte de Plutarque et parcourrait intégralement le récit de la vie de ce héros en viendrait

assez rapidement à partager l'agacement exprimé par Diderot, mais pour de mauvaises raisons et il faut se méfier d'un tel malentendu. Tel que nous le présente Plutarque, Lycurgue, chef exemplaire, est instaurateur du Sénat, réformateur de la Constitution, instigateur d'un partage des terres. Toutes ses actions tendent en somme à contrer l'accumulation des richesses et des biens, à débarrasser la Laconie du luxe et à établir un régime d'austérité pour tous, seule garantie de l'ordre public. Lycurgue aurait, dans cet esprit, substitué une monnaie de fer à la monnaie d'or et institué les repas publics auxquels tous contribuaient également et où tous devaient obligatoirement se nourrir des mêmes plats et de parts égales. C'est l'établissement de ces repas publics qui auraient, selon Plutarque, causé le soulèvement à l'origine de l'épisode qui nous concerne.

Armés de ces précisions, nous serons tentés d'imputer à l'austérité légendaire du personnage le ridicule que voit Diderot dans le geste retenu par Cochin pour représenter son héros. Pourtant, à d'autres égards, Cochin fut sensible à ce qu'on pourrait appeler la sobriété requise par le protagoniste. Il choisit, par exemple, d'installer Lycurgue devant un temple antique du style le plus sévère qui soit, montrant des colonnes doriques, sans base, comme celles alors récemment découvertes à Paestum. D'autres critiques que Diderot s'étaient émerveillés de cette précision archéologique qui offrait de surcroît le mérite d'accorder le ton du décor aux couleurs du personnage¹⁶. Mais justement le discrédit jeté par Diderot sur le geste de Lycurgue paraît moins fondé sur des critères psychologiques extérieurs au dessin (donner à Lycurgue une attitude conforme à son caractère) que sur un souci à l'égard de la cohérence rhétorique de l'œuvre que le geste en question vient ici compromettre, en ne s'accordant pas au «grand goût» et à la représentation réussie des passions qui caractérise la populace effrénée, c'est-à-dire son «passage subit de la fureur à la commisération».

On peut dire que Diderot résiste au préjugé référentiel si fréquent. Il s'intéresse au geste de Lycurgue sans céder à la confusion qu'entreprendront encore souvent les dignes chefs de file des grandes méthodes interprétatives de la première moitié du XX^e siècle : Freud et Panofsky. Daniel Arasse a bien remarqué que :

Dans son essai, Freud analyse en effet le geste du *Moïse* comme s'il était celui de Moïse lui-même. La sculpture n'est guère considérée comme une statue mais bien plutôt comme le double représentatif d'un personnage réel [...]. Le *Moïse* devient ainsi Moïse un «sujet psychologique» dont l'expression traduit un sentiment qui est celui – supposé – du personnage réel.¹⁷

De la même façon, dans son introduction aux *Essais d'iconologie*, Panofsky explique les trois niveaux de sa grille herméneutique à partir d'un exemple célèbre et contesté : «Supposons, écrit-il, qu'une personne de

ma connaissance, rencontrée dans la rue, me salue en soulevant son chapeau»¹⁸. Ici encore, l'élaboration plastique paraît sans conséquence pour l'entendement et la réception du geste. Or, on en conviendra aisément, un personnage qui lève son chapeau en peinture ne produit pas le même effet que quelqu'un que je croise dans la rue, surtout s'il s'agit de surcroît d'une «personne de ma connaissance». Diderot échappe à cette confusion dans la mesure où il possède un sens aigu des gestes qu'on pourrait dire impropres à la représentation des grands sujets et saluer quelqu'un d'un coup de chapeau figure en bonne place parmi ceux-ci. Ainsi, son commentaire d'un *Saint Vincent prêchant* de Noël Hallé, exposé la même année que le dessin de Cochin, mérite d'être cité en parallèle de l'exemple inaugural de la démonstration panofskienne :

Le saint est assis dans la chaire. Il a la main droite étendue; il tient son bonnet carré de la gauche, et il est penché vers son auditoire attentif, mais tranquille. Je voudrais bien que M. le professeur me dît quel est le moment qu'il a choisi. Ce bonnet carré m'apprend que le sermon commence ou qu'il finit; mais lequel des deux? Et puis ces deux instants sont également froids. Quand un artiste introduit dans une composition un saint embrasé de l'amour de Dieu et prêchant sa loi à des peuples, et qu'il lui met un bonnet carré, comme à un homme qui entre dans une compagnie et qui la salue poliment, je lui dirais volontiers : Vous n'êtes qu'un plat, et vous vous mêlez d'un métier de génie : faites autre chose.¹⁹

2- «fût-elle dans le texte»

Si, dans sa dénonciation du geste mesquin et puéril de Lycurgue, Diderot insiste plus sur les contraintes internes du tableau que sur le profil psychologique du modèle, c'est qu'il a dû présumer que Plutarque, qui connaissait certainement assez bien le caractère du héros à dépeindre, n'avait pas, lui, jugé cet auto-déictique indigne de Lycurgue. L'incise «fût-elle de l'histoire» indique donc une distance à prendre non seulement par rapport à du «réel» mais par rapport à la source, à la transcription initiale du référent. C'est bien la transplantation disciplinaire du geste qui pose problème, sa circulation de l'écrit au visuel, son passage subit du narratif au figuratif. On peut, en effet, défendre aisément les vertus rhétoriques du geste décrit par Plutarque dans le contexte intégral du récit de la vie de Lycurgue qu'il rédige. Après avoir présenté les contributions de Lycurgue à la vie politique de la Grèce antique, Plutarque s'intéresse aux conceptions du langage qu'il défendait et qu'on connaît encore aujourd'hui assez couramment sous le nom de laconisme :

On apprenait aux enfants à parler un langage dont l'âpreté n'allait pas sans charme et qui, sous une forme brève, offrait beaucoup de substance. Car la monnaie de fer, Lycurgue, comme je l'ai dit, a décidé qu'elle n'aurait qu'une faible valeur sous un volume considérable; mais au contraire il a fait

du langage une monnaie où des formules simples et concises découvrent un sens étendu et profond, en s'ingéniant, par la pratique d'un long silence, à rendre les enfants sentencieux et réfléchis dans leurs réponses. Car, de même que la semence des débauchés est, la plupart du temps, inféconde et stérile, l'intempérance du babil rend le langage vide et lui ôte tout intérêt.

[...]

Et moi, je vois que, ajoute un peu plus loin Plutarque, si le langage laconique paraît court, il a une grande portée pratique et atteint l'intelligence des auditeurs.²⁰

L'épisode de la sédition et de l'œil crevé constitue une des seules péripéties susceptibles d'être transposées en peinture dans les pages consacrées à Lycurgue, lesquelles traitent surtout des réformes mises de l'avant par le personnage. Or, dans ce contexte, force est de constater que Plutarque, ayant à relater les difficultés de son héros, choisit de le représenter d'une manière qui emblématise parfaitement le principe d'économie qui règle tous les aspects de la vie en Laconie, qu'il s'agisse de l'expression de soi (le «langage [est] une monnaie»,) ou de la gestion des biens. Ainsi, au moment où le lecteur serait en droit d'attendre que Lycurgue se réfugie sur un podium pour haranguer la foule (comme un politicien sait le faire et comme un historien a les moyens de le traduire *verbatim*), Plutarque se rappelle «l'aversion des Spartiates pour les longueurs»²¹. Son Lycurgue répond donc à l'affront qui lui est fait par un geste, ce qui est, pour le texte, une manière de figurer le silence, et pour celui que Plutarque appelle «l'auditeur intelligent» une hyperbole de «la forme brève» qu'on apprend aux enfants. (On pourrait même dire qu'en un sens, le langage des enfants laconiens représente, par inversion, le laconisme comme enfance du langage, une époque glorieuse et austère où le langage verbal était encore frugal et dense, fait de peu de mots et de beaucoup de «substance».) Il s'agit maintenant de voir pourquoi la trouvaille de Plutarque par laquelle le principe économique du laconisme est figuré d'un geste, expression éminemment plastique s'il en est, ne saurait survivre à la reprise picturale qu'en fait Cochin.

Cet échec de transposition soulève des questions fort différentes des écarts habituels entre le texte et l'image. Quand, à l'Académie, on s'interroge afin de savoir si Poussin a eu raison d'omettre plusieurs des chameaux bibliques dans une version d'*Eliezer et Rebecca* ou s'il a péché en représentant, dans le moment unique du tableau, plusieurs moments successifs de l'épisode des *Israélites recueillant la manne dans le désert*, on discute de la pertinence et de la manière d'adapter en peinture une source textuelle qui offre des résistances à la transposition de médium²². L'«erreur» de Cochin est plus surprenante et plus compréhensible. Il a omis de modifier le texte parce que le texte, dans ce geste du protagoniste, semblait indiscutablement offrir un grand moment figuratif, appelant presque une transposition plastique fidèle. La greffe échoue parce que le dessinateur n'a pas réfléchi

sur la valeur du geste dans son contexte initial et qu'il en a mésestimé la fonction rhétorique.

L'explication est pourtant assez simple. Une fois dessiné, le geste silencieux et statique de Lycurgue cesse de se détacher, de façon exemplaire, contre une foule tumultueuse et effrénée. Il n'est qu'un geste parmi d'autres gestes que l'artiste doit montrer et qui ouvrent un espace de concurrence gestuelle. Certes Cochin s'emploie à établir une hiérarchie compositionnelle au profit de Lycurgue. Le chef blessé est au centre, hissé sur un podium et son geste produit un effet centrifuge (la foule a un mouvement de recul) différent de celui annoncé par le texte (les rebelles baissent la tête.) Mais le centrage et l'isolement ainsi obtenus ne suffisent pas. Et je voudrais suggérer que c'est parce que le geste de Lycurgue, peu importe le caractère du personnage, inscrit au cœur de l'image une véritable aberration figurative 1) aux yeux de Diderot, 2) et, pour d'autres raisons, en regard de toute une tradition de monstration en peinture.

1) Dès que l'on s'attarde dans le détail au Lycurgue que Diderot propose de substituer à celui de Cochin, la conviction s'impose que le critique, malgré son indifférence affichée envers la source textuelle du dessin («fût-elle de l'histoire»), s'aligne sur la stratégie rhétorique de Plutarque. En inventant un Lycurgue à la pose immobile, «les bras le long du corps, les jambes parallèles», Diderot enchâsse, au sein d'une composition où la représentation des affects est par ailleurs louée, une figure qui présente le degré zéro du geste, là même où le Lycurgue de Plutarque se taisait par la ruse d'un geste. «Toute action plus marquée» est écartée du dessin imaginé par Diderot, parce que c'est seulement par cette attitude neutre que Lycurgue peut, dans l'image comme déjà et autrement dans le texte, se taire et produire plus d'effet avec moins de moyens que son entourage.

Présentées de la sorte, les réserves de Diderot le font paraître comme un metteur en scène plus subtil que Cochin, un adaptateur plus sensible aux contraintes d'un médium. Mais l'allergie de Diderot envers l'auto-désignation de Lycurgue n'est pas davantage motivée par un entendement plus pointu du plan de l'énonciation de la source textuelle qu'elle ne l'est par un souci de se conformer au profil psychologique du protagoniste. Et lorsque Diderot écrit «un homme comme Lycurgue [...] se laisse voir plutôt qu'il ne se montre», il introduit dans le commentaire un des leitmotivs de son esthétique en vertu de laquelle il est toujours inacceptable qu'un personnage s'emploie aussi directement à attirer l'attention sur lui. Cela n'a rien à voir avec l'austère virilité de Lycurgue, car Diderot a les mêmes exigences envers les représentations du thème de *Suzanne au bain*, comme l'a noté Michael Fried, en citant, dans ce contexte, une autre remarque du critique : «C'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre»²³.

Dans cette intolérance fondamentale de Diderot envers toute forme d'auto-désignation, nous rencon-

trons l'hypothèse de Fried à propos des paradoxes de la relation pragmatique, entre le spectateur et le tableau, dans l'esthétique de Diderot. Fried a bien montré à quel point Diderot insiste sur diverses stratégies par lesquelles le tableau nie la présence d'un regardeur devant le tableau : particularités thématiques de personnages aveugles, endormis, ou autrement « absorbés » en eux-mêmes, c'est-à-dire ne retournant pas notre regard ; intensité dramatique entraînant une clôture du récit et de la structure compositionnelle. Il va sans dire que, dans cette perspective, le geste de Lycurgue, bien qu'il semble dirigé vers la foule représentée dans le dessin, combine fonction illocutoire et fonction perlocutoire et vise à produire sur le spectateur le même effet que sur la foule. Il incarne ce que Claude Gandelman désigne, d'après Karl Bühler, comme « structure d'appel »²⁴ et que c'est à ce titre, c'est-à-dire par *principe*, et véritablement sans égard pour l'histoire, que Diderot ne saurait le tolérer.

2) Quiconque se trouve un peu familier avec les débats actuels sur Diderot n'aura donc pas été surpris par les réticences du critique et aura su y reconnaître une de ses convictions esthétiques les plus complexes. Mais ceux et celles qui sont moins au fait de ces enjeux pourraient bien simplement hausser les épaules et féliciter mentalement Cochin d'avoir par endroits résisté aux prescriptions de la critique de son temps. Ce que je voudrais quant à moi souligner, c'est que, indépendamment des requêtes de Diderot, le geste de Lycurgue constitue bel et bien une aberration figurative, un auto-déictique opérant ici une véritable contre-performance rhétorique.

La monstration en peinture est une tradition figurative qui se cristallise au XV^e siècle, concurremment à l'élaboration théorique et plastique de la « construction légitime », ainsi que Léon-Battista Alberti nommait la perspective²⁵. Dans son traité *De Pictura* (1435), Alberti recommandait d'inclure une figure qui « *chiami con la mano a vedere* », m'appelle à voir de la main le sujet principal de l'*istoria*. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le recours direct à la formule de l'*admonitore* albertien est depuis longtemps chose du passé. Dès la Haute Renaissance, le jeu des désignations au sein du tableau voit sa fonction perlocutoire s'atténuer au profit de la seule fonction illocutoire : on montre davantage pour un ou des destinataires qui sont dans le tableau et moins dans le but déclaré d'orienter et d'affecter le regardeur hors tableau. Claude Gandelman suggère que, dans la peinture du XVII^e siècle, les visées perlocutoires de la monstration refont surface sur un mode nouveau : ainsi le geste du Christ bénissant le pain, dans le *Repas à Emmaüs* du Caravage, esquisse ce que j'appellerais un « effet de monstration ». Il s'inscrit orthogonalement, perpendiculairement au plan du tableau, de sorte que le regardeur apparaît à la fois comme désigné (pour les autres convives du tableau) et destinataire (du sens véritable de l'action du Christ, par laquelle il se fait reconnaître).

Cet emploi pictural du déictique sous-entend, comme la tradition de l'*admonitore* le prouve assez, que

celui qui montre soit distinct et distant de l'objet de la monstration. Ainsi un personnage secondaire de la représentation relaie l'attention que lui mérite sa position en marge et au seuil du tableau jusqu'au protagoniste auquel la lecture du spectateur doit véritablement aboutir. Comme le précise encore Daniel Arasse, l'index du personnage orchestre alors « mise en ordre et constitution du sens, dans la double acception de *direction de parcours* et de *signification* » (je souligne)²⁶. Cochin, en se risquant à traduire visuellement le geste décrit par Plutarque, concocte une condensation malheureuse de l'*admonitore* et du protagoniste. Or, la monstration picturale souffre mal un tel télescopage non parce que, pour reprendre l'exemple célèbre, on voit alors la lune plutôt que le doigt qui la montre, mais parce que la condensation qui en résulte, faute de l'espacement nécessaire entre l'index et ce qu'il désigne, contredit complètement la fonction économique du geste dans la source textuelle. Le geste laconique du Lycurgue de Plutarque devient babillage ; il est (re)produit dans le dessin comme redondance. Dès lors, le digne chef laconien se dresse, devant le spectateur d'aujourd'hui surtout, comme un pauvre hère traqué qui, feignant de se tirer une balle dans la tête, se serait malencontreusement mis le doigt dans l'œil. Il figure impeccablement l'absurdité de ce que j'appellerai une « monstration à bout portant ».

Se peut-il néanmoins que Cochin, pour des raisons relevant de la mise en image et non de l'autorité du texte, ait cru devoir rajouter ce doigt tendu ? Avant de répondre, il convient de préciser que le geste de Lycurgue, son index pointé, ne doit pas se comprendre uniquement dans sa relation synecdochique, comme partie de l'individu Lycurgue, mais aussi et peut-être surtout comme élément d'un rapprochement métonymique entre deux fragments corporels : le doigt et l'œil blessé. Le geste de Lycurgue « m'appelle à voir d'une main » qui ne montre à mon regard qu'un œil aveuglé : œil pour œil, version asymétrique.

Le demi-aveuglement de Lycurgue pourrait excuser l'auto-désignation dont j'ai expliqué plus haut la performance malheureuse. Il existe en effet une tradition d'auto-déictique qui associe le doigt et l'œil des aveugles. Dans ses récents *Mémoires d'aveugles*²⁷, Jacques Derrida en commente un fort bel exemple exécuté par Lucas de Leyde. Toutefois, l'aveugle s'indique alors, dans sa défaillance, aux yeux du personnage principal, le Christ guérisseur par exemple, et son auto-désignation est aussitôt inscrite dans un réseau de mains qui relaient le geste et ouvrent à partir de lui l'espace d'un parcours. Or, comme on l'a vu dans le dessin de Cochin, Lycurgue est le protagoniste, ce qui entraîne un télescopage du parcours et un effet de redondance. Enfin, il faut insister, car ce détail est plus lourd d'enjeux qu'il n'y paraît, Lycurgue n'est pas à proprement parler un aveugle.

Dans *La Place du spectateur*, Fried analyse à quel point la critique de Diderot et de ses contemporains fut

sensible à l'absorbement inhérent à certains thèmes qui, tels le jeu, le sommeil, la lecture ou la représentation d'aveugles, rendent le personnage oublieux de notre regard. Cette absence de sollicitation serait paradoxalement une des conditions les plus propices à l'arrêt contemplatif du spectateur devant le tableau. Dans le dernier chapitre de l'ouvrage²⁸, Fried va jusqu'à proposer une lecture étonnante du *Bélisaire* (1781) de Jacques-Louis David, au cours de laquelle lecture, par un déplacement synecdochique du personnage au tableau, la cécité du protagoniste est analysée en rapport avec la cécité du tableau, la manière emblématique dont il est sans regard pour le spectateur. (Il y aurait d'ailleurs lieu de remarquer à propos de la relation pragmatique dont Fried a mis à jour le programme chez Diderot que la négation du spectateur, son refoulement, produit, à en juger par les métaphores du critique, une inquiétante défaillance de l'appareil sensoriel et des facultés kinésiques, une somatisation labile qui touche à l'hystérie et convoque des personnages sourds et muets, des tableaux aveugles et un spectateur paralysé dans le plaisir qu'il prend²⁹.) Presque tous les termes de l'expérience esthétique (œuvre, référent, destinataire) paient d'un symptôme le prix (car il s'agit bien ici d'une véritable économie pragmatique) de la fiction qui consiste à «jouer comme si le rideau ne se levait jamais»³⁰.

Compte tenu de ce contexte critique, l'aveuglement de Lycurgue acquiert un relief supplémentaire. On le voit, dans la perspective des thèses de Fried sur l'esthétique de Diderot, l'auto-déictique associé au thème de l'aveuglement provoque un effet oxymorique. Et l'on ne réglera pas la question en disant que Lycurgue n'est pas un véritable aveugle puisqu'il lui reste un œil. Si Lycurgue échappe au statut emblématique et idéalisé de protagoniste aveugle, c'est moins à cause de son état privilégié de borgne qu'en raison du moment où le récit nous le montre : l'*aveuglement*, et qui plus est l'aveuglement provoqué, n'a pas la même portée pragmatique que la cécité.

Il aurait donc fallu que Lycurgue, bras ballants, se laisse voir, selon Diderot. Soit. Qu'aurait-on vu alors? Que voit la foule représentée, dont il faut une fois encore observer que, dans le dessin, elle est occupée à regarder ce qu'on lui désigne, au lieu, comme dans le texte de Plutarque, de baisser la tête? Elle voit un spectacle fort choquant, et à proprement parler insoutenable. On peut même tout à fait s'étonner de la crudité de la blessure représentée par Cochin et du souhait exprimé par Diderot afin que cela se laisse voir. Les blessures de peintures sont le plus souvent soit cachées (et livrées par là au pouvoir supérieur de l'imagination), soit figurées comme plaie, à savoir une blessure aux lèvres dessinées, une blessure formellement prise en charge par le trait. On songera ici à la représentation stylisée des plaies du Christ ou des stigmates, dont même les épanchements de sang sont dépeints par des motifs linéaires rigoureusement conventionnels et hautement formalisés³¹. Ici la bouillie coulante de l'œil est un lieu où c'est d'abord la

représentation qui perd ses moyens et où le trait du dessin se fait tache, la macula de l'œil devenant maculature de pigment sanguin. (Le dessin de Cochin est exécuté, comme le précise Diderot, au crayon rouge.)

On comprendra mieux à quel point cette tache est audacieuse si l'on se rapporte au *Laocoon* de Lessing, publié cinq années à peine après le dessin de Cochin. Lessing, engagé dans une défense de la différence entre les moyens des arts du temps et ceux des arts de l'espace, prétend que, pour le poète, il est préférable de représenter la douleur physique par une blessure, «une blessure et non une maladie interne, parce qu'on peut donner une représentation bien plus vive de la première que de la seconde, si douloureuse soit-elle»³². Pour le peintre, c'est une autre affaire : il faut éviter toute béance. Ainsi Lessing justifie par l'argument suivant l'écart entre le Laocoon sculpté et celui de Virgile lequel pousse un long cri :

Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant.³³

La blessure cyclopéenne de Lycurgue, telle que représentée par Cochin, aurait troqué toute fonction empathique (comme dans la dévotion aux plaies du Christ) contre une fonction tout apotropaïque : dans le dessin, Lycurgue, poursuivi, agressé, pénétré par le bâton de l'adversaire, utilise sa blessure pour se défendre, pour terrifier l'ennemi d'une image, un peu comme une tête de Méduse portée en bouclier. Cochin a fort bien inventé la scénographie de l'effet apotropaïque de la blessure : d'un côté, la foule recule (certains témoins lèvent même les bras comme si leur propre regard se trouvait menacé), d'autre part, les regardeurs de l'œuvre se trouvent confrontés, dans cette suspension du tracé, au trou de l'œil, à la savante mise en péril des moyens du dessin. Mais voilà que les uns comme les autres, les témoins comme les spectateurs, mais surtout ceux-ci il me semble, trouvent dans la proximité, jugée redondante et malheureuse, de l'index tendu et de l'œil béant, une voie de retraite. Certes, l'index dressé, pour toutes les raisons que nous avons vues, est d'un effet bizarre. Et s'il est un faible contrepoint phallique que le chef blessé oppose au bâton dont Alcandre, devant lui, pourrait le menacer encore, il est aussi un substitut phallique en vertu d'une autre opération qui permet d'expliquer autrement sa contiguïté emphatique avec l'œil. L'index ici souligne la blessure et, dans le même mouvement, il en *distrain* notre attention horrifiée; il pointe mais parasite l'intensité de ce qu'il montre dans un mouvement de retour qui fait de cette indexation malhabile un processus quasi réversible, où le doigt a aussi valeur de fétiche³⁴. L'index opère en effet métaphoriquement et métonymiquement, comme un fétiche, c'est-à-dire comme un substitut du phallus manquant trouvé, détaché, de toute urgence, aux confins de la blessure traumatisante. Comme le fétiche,

il marque à la fois la reconnaissance et le déni de ce qui a été reconnu : la castration du chef blessé ou la tache de la représentation.

1. D. Diderot, «Lettre sur les sourds et muets» [1751], édition commentée et présentée par P.H. Meyer, *Diderot Studies*, vol. 11, Genève, Droz, 1965, p. 52.
2. On trouvera une présentation succincte de ces débats dans l'ouvrage de H. Josephs, *Diderot's Dialogue of Language and Gesture*, (s.l.), Ohio State University, 1969, p. 23-38.
3. Condillac, «Essai sur l'entendement des connaissances humaines» [1746], *Œuvres philosophiques*, tome I, Paris, P.U.F., 1947, p. 61. «Par ce détail, on voit comment les cris des passions contribuèrent au développement des opérations de l'âme en occasionnant naturellement le langage d'action : langage qui, dans ses commencements, pour être proportionné au peu d'intelligence de ce couple, ne consistait vraisemblablement qu'en contorsions et en agitations violentes».
4. D. Diderot, *op. cit.*, p. 68. «Car il faut distinguer dans toutes les langues trois états par lesquels elles ont passé successivement au sortir de celui où elles n'étaient qu'un mélange confus de cris et de gestes, mélange qu'on pourrait appeler du nom de langage animal».
5. *Ibid.*, p. 50 et 137. Le clavecin oculaire du Père Castel devait permettre d'exécuter des «sonates de couleurs». Au terme de trente ans de spéculations, il fut réalisé en 1754 sans véritablement accomplir les fonctions escomptées. Rousseau en parle encore, mais en termes fort dépréciatifs, dans son *Essai sur l'origine des langues* [1781], Paris, Nizet, 1969, p. 169. Dans un chapitre sur la fausse analogie entre les couleurs et les sons, il écrit : «J'ai vu ce fameux clavecin sur lequel on prétendait faire de la musique avec des couleurs : c'était bien mal connaître les opérations de la nature de ne pas voir que l'effet des couleurs est dans leur permanence et celui des sons, dans leur succession».
6. M. Fried, *La Place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990.
7. D. Diderot, *op. cit.*, p. 52.
8. D. Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763* (texte établi par J. Seznec), Paris, Flammarion, 1967, p. 123.
9. *Ibid.*, p. 124.
10. *Ibid.*, p. 17.
11. L. Steinberg, «The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion», *October*, n° 25, été 1983, p. 110-115.
12. D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 267-272.
13. D. Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763*, *op. cit.*, p. 91.
14. Plutarque, *Vies parallèles*, tome V, Paris, Garnier, 1955, p. 184-225.
15. *Ibid.*, p. 197.
16. *Diderot et l'Art de Boucher à David*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 492-493 et p. 504-505 (notice de C. Michel).
17. D. Arasse, «L'Index de Michel-Ange», *Communications*, n° 34, 1981, p. 7.
18. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 13.
19. D. Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763*, *op. cit.*, p. 48.
20. Plutarque, *op. cit.*, p. 209-210.
21. *Loc. cit.*
22. N. Bryson, *Word and Image*, Cambridge, Londres, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1981, p. 32-34.
23. M. Fried, *op. cit.*, p. 101.
24. C. Gandelman, *Le Regard dans le texte : image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 33. Je remercie André Gaudreault de m'avoir signalé cet ouvrage.
25. Sur les rapports de la monstration au récit chez Alberti, on lira le livre d'A. Laframboise, *Istoria et théorie de l'art*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1989, p. 49-65.
26. D. Arasse, «L'Index de Michel-Ange», *op. cit.*, p. 9.
27. J. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1990, p. 16-18, illustration n° 7.
28. M. Fried, *op. cit.*, p. 113-165. Il y aurait cependant beaucoup à dire sur le fait que Bélisaire soit aussi un mendiant, condition qui fait très certainement de lui, malgré sa cécité, un personnage qui s'expose à la vue et table sur la présence et l'aide d'autrui. Diderot n'écrit-il d'ailleurs : «Que les aveugles seraient malheureux sans les petites attentions de ceux qui les environnent!», D. Diderot, *Lettre sur les aveugles* [1749], Paris, Garnier Flammarion, 1972, p. 80.
29. M. Fried, *op. cit.*, p. 95. Fried se faisant l'interprète de Diderot écrit de façon symptomatique : «le tableau devait donc maintenir l'attention du spectateur, l'amener à s'arrêter, et le retenir, ensorcelé, incapable de mouvement (*spellbound and unable to move*)». Je souligne.
30. *Ibid.*, p. 98. La citation de Diderot est extraite du «Discours sur la Poésie dramatique» [1758], *Œuvres esthétiques* (éd. de Paul Vernières), Paris, Garnier, 1968, p. 231.
31. On trouvera de troublantes sexualisations de la plaie du Christ dans l'ouvrage de D. Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 52-73.
32. G.E. Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990, p. 60.
33. *Ibid.* p. 51.
34. Dans le discours freudien, le fétichisme se présente comme une perversion mâle par excellence. Il se fonde sur la reconnaissance et le déni de la différence sexuelle de la mère aux yeux de l'enfant de sexe masculin et se cristallise au moment où celui-ci entrevoit qu'elle n'a pas de pénis et où il se trouve virtuellement menacé de castration par cette découverte. L'objet fétiche fonctionne dès lors, malgré ses allures souvent féminines, comme accessoire phallique (opération métaphorique); par ailleurs, dans son introduction à la *Vénus en fourrure* de Sacher Masoch, G. Deleuze a insisté sur l'opération métonymique du fétichisme, à savoir sur la proximité entre l'accessoire élu à ce rôle (chevelure, fourrure, chaussures) et le sexe entrevu dont l'enfant, selon Freud, se détourne, effrayé. Voir S. Freud, «Fetishism» [1927], *The Standard Edition of The Complete Psychological Works*, vol. 21, Londres, Hogarth Press, 1953-1974, p. 149-157. Louis Marin commente finement une note de Freud «La tête de Méduse» [1922] et la fonction apotropaïque qu'on peut retrouver aussi bien dans les images symbolisant la castration que dans des représentations phalliques. Voir *Opacité de la peinture*, Florence, Usher, 1989, p. 176-177 et p. 187-188.

LA CONCORDANCE DU CORPS ET DU SENS

RODRIGUE VILLENEUVE

Cet article essaie de cerner un peu mieux la réalité du geste théâtral et de montrer que de toutes les traces qui sont nécessaires à son analyse, la photographie est la plus proche. Elle est saisie du corps et de l'image du geste, qu'elle fixe dans ce qui nous semble être une part de sa «vérité», même s'il est bien évident que la photographie *produit* le geste en l'inscrivant à l'intérieur du discours de connaissance qu'elle constitue.

The goal of this article is to explore the question of theatrical gesture in an attempt to show that, amongst all possible media, it is photography that provides the clearest trace of the original. Photography captures both the body and the image of gesture, committing an element of their «truth» to film, even though it is perfectly clear that photography is also a *producer* of gesture, situating movement within the discursive framework of the photographic image.

Ainsi il [Artaud] reste un Européen, il répète l'«invention» de la concordance du corps et du sens.

Liotard, Dispositifs pulsionnels.

INCERTITUDES ET POLARISATIONS

La question du geste au théâtre, loin d'être simple, pose celle du théâtre lui-même, a-t-on l'impression. Le texte, l'autre dimension de l'acte théâtral, fait mieux que survivre à son déplacement hors de la scène. Il se détache sans peine de la représentation, «éternel», alors que le geste ne s'inscrit que dans sa durée. Fait propre de l'acteur, on est tenté d'y voir, avant la parole, le lieu où il est d'abord possible de cerner le théâtre.

Pourtant, vouloir en établir le statut serait pour le moins présomptueux. Nous nous contenterons ici d'en examiner quelques aspects. Mais il serait peut-être intéressant de noter tout de suite une position, qu'on pourrait dire anti-sémiotique, de «théoriciens» comme Gillibert ou Novarina, ou même comme Piemme ou Sallenave¹ : contre l'idée de la scène comme lieu de manifestations de signes ou d'«écriture», ils exaltent, à des degrés divers, le texte proféré et son corollaire, la présence absolue de l'acteur (sorte de «présence réelle»,

comme dans l'Eucharistie, l'acteur-signe étant transmué en sujet), ce qui s'éprouve ou bien se comprend (partage de la parole et de l'invisible), mais ne se «lit» pas, comme les metteurs en scène nés de la modernité prétendent que se lisent leurs spectacles. Ceux-ci, fondés sur la cohérence de l'ensemble, se présentent comme des constructions rigoureuses de signes ou bien de solides déconstructions, mais toujours des images ou des messages. La scène est un tableau (Strehler), un écran (Wagner), un plateau (Chéreau, Lasalle, Grüber), dans le sillage de ce qu'ont voulu Meyerhold, Appia, Craig, Artaud même, et Brecht évidemment, tous ceux, modernes, qui ont pris à bras-le-corps la question de la représentation et l'ont assumée totalement. Conception «mécaniciste», aristotélicienne pourrait-on dire, où l'acteur, s'il peut figurer en son centre, est souvent défini comme une fabrique ou un masque. L'invention de la mise en scène se fit en ces eaux et Diderot ou Kleist font figures en ce tableau d'ancêtres admirables.

À ce discours s'oppose, on vient tout juste de le noter, un discours davantage «phénoménologique», qu'on trouve peut-être d'abord chez Platon, de l'acteur comme non-signe, comme corps, l'histriion impudique qu'on a voulu chasser et dont se réclame au contraire Novarina aujourd'hui. La notion même de geste ici pourrait paraître inconvenante : on pourrait y voir une tentative de diviser le corps en parties, pour en faire une machine à émettre des messages. Novarina :

Les acteurs, les actrices, on leur voit l' corps, c'est ça qu'est beau; quand ça montre d'la vraie chair mortelle sexuée et languée au public des châtés qui pensent en langue française éternelle et châtrée. [...] On veut les réduire à n'être que des télégraphes à émettre et exécuter, à transmettre des signaux avec leur corps d'une tête à l'autre, des phallus à sens, des membres mâles tendus pour désigner, des flèches bien dressées à pointer l'sens, des indicateurs et des exécutants.²

Gillibert, moins célinien mais pas moins emporté, reprendra, à propos des metteurs en scène, des reproches semblables : «Notre époque a ceci de particulier qu'elle ne cesse de subvertir la représentation... par la représentation; elle sur-signifie tout le temps». Et plus loin : «Les «maîtres en scène», il n'en faut plus; ils tuent la vérité de vie de l'œuvre, ce par quoi l'œuvre est improbable, incertaine, mais irrésistible; ils tuent la vérité de vie de l'acteur qui n'a plus ni invention, ni capacité d'émotion ou d'imagination»³. Leurs spectacles, dira-t-il, devenus des «lectures», sont écrasés sous des «signes fallacieux, totalitaires et didactiques» et s'inscrivent dans ce qui est devenu un nouvel académisme.

Il faut entendre ces protestations et ne pas trop rapidement les taxer de réactionnaires. Leur authenticité n'est pas à mettre en doute, ni la passion du théâtre qui les sous-tend. Elles sont certes anti-modernes et caractéristiques en cela de ces années-ci, mais pas pour autant obscurantistes. Les grilles, les codes, les décors-rébus chargés d'intertextualité, tous ces chemins balisés à l'excès par le recours à des «savoirs latéraux» ne semblent pas à Gillibert – pas plus qu'à Peter Stein, Claude Régy ou Peter Brook, pourrait-on ajouter – les meilleurs moyens de conserver au théâtre son caractère de «recherche interprétative» (Gillibert).

Cette position anti-sémiotique appelle évidemment quelques commentaires. Ce point de vue en est d'abord un de praticien, de producteur. Il n'enlève rien à la nécessité de comprendre à laquelle se trouve contraint le spectateur, si «naïf» soit-il et si avide de sentir. La question du sens se pose à lui inévitablement, pas seulement celle de la jouissance, étant par ailleurs entendu qu'il est impossible de ramener tout le phénomène de la réception à la seule dimension de ce qu'on a l'habitude d'appeler la «lecture» du spectacle. Il n'est pas, on le sait, d'usage simple de la représentation théâtrale et le «langage de la scène» – c'est Artaud qui introduit la métaphore – est d'une complexité que ne peut guère résoudre, par exemple, le recours aux seuls modèles linguistiques. Nous sommes en présence d'un «réseau d'actes émotivo-cognitifs» qu'il est impossible de ramener à un simple «code de la représentation»⁴. Ce qu'on appelle la sémiotique théâtrale en est encore sur ce plan à des balbutiements (comme la sémiotique visuelle, voir ce qu'en disent les auteurs du tout récent *Traité du signe visuel* du Groupe μ), partagée précisément entre ce que Pavis appelle une tendance à la sublimation du

spectacle (sa réduction à une structure, au statut d'objet de connaissance) et une tendance à la désublimation (où le corps du spectacle est posé comme irréductible au langage). C'est forcément de là, depuis ces incertitudes et ces polarisations, que seront considérées les questions du geste, de sa perception et de son sens.

L'ÉVÉNEMENT, LA THÉORIE ET LA TRACE

Novarina, Gillibert, et avant eux Lyotard par exemple, ont avec raison, même si c'est en le dramatisant, posé le problème du rapport de l'événement et de la théorie au théâtre : «Or que peut être un événement dans le discours théorique? Sa plage aveugle, cela même qu'il a pour fonction de résorber»⁵. L'œuvre littéraire, picturale ou cinématographique, détachée de son contexte de production, acquiert, pour l'«éternité», le statut d'un message autonome, quelle qu'en soit la valeur référentielle. Au contraire, la représentation théâtrale est pour ceux qui la font, à l'instant où ils la font et donc aussi à celui où ils la communiquent, d'abord processus de connaissance et activité de création. Cette part du «message», part «énergétique» dirait Lyotard, est première et rendra particulièrement ardue la tâche du spectateur-analyste. Il aura à sémiotiser une matière disparue, à laquelle il fut par définition émotionnellement soumis, et au centre de laquelle il y avait ce qui en effet constitue par rapport à tous les autres arts une différence fondamentale : la présence de quelqu'un, d'un acteur.

Art archaïque – l'a-t-on assez dit –, fondé sur la présence, condamné à la représentation mimétique et à la communication (la «relation théâtrale»), ne parvenant jamais tout à fait à ne pas être une occasion d'identification, le théâtre est en effet, plus que n'importe quel autre art, résistant au sens. Tellement qu'on peut penser que sa «lecture» serait une tâche impossible sans l'aide de techniques d'inscription et de report, qui présentent toutes – qu'il s'agisse de la mémoire, de la vidéo ou de la photographie – un double avantage : celui de conserver des traces et de déjà sémiotiser l'événement. Cette fatalité du document qui fixe, choisit, découpe, ordonne, compose, qui donc réduit le réel spectaculaire, est peut-être la condition du discours sur le théâtre.

Ce discours est forcément un discours d'après-coup. Le spectacle est à tout jamais disparu. Il n'y a donc plus la possibilité d'installer ce que Lyotard appelle une «économique», c'est-à-dire un processus d'échange et de déplacement entre le phénomène et ce à quoi il renvoie, ni non plus d'ailleurs une «sémiotique», c'est-à-dire un processus de remplacement de l'un par l'autre. Ou on en reste à l'ineffable de l'expérience, plus précisément à ses traces mnésiques dont l'usage est pour le moins incertain, ou alors on accepte que ce discours d'après-coup soit fondé sur un document, une trace, une photographie de théâtre par exemple, une représentation de la représentation («Il n'y a jamais de représentation que d'une représentation», aime répéter Damish, après Peirce⁶).

Les deux attitudes, l'économique et la sémiotique, redeviennent possibles à ce moment-là, comme deux types de rapports pouvant être institués entre l'image et le spectacle disparu. Cette disparition cesse d'être, grâce à la trace, l'absence intolérable que doit combler un discours sur l'événement, discours alors contraint, tout théorique qu'il soit, de se donner un référent fictif⁷, à la manière du roman ou du tableau. La trace, dans sa dimension indicielle, mais aussi mimétique, garde en effet quelque chose du corps et de la forme de l'événement, qu'elle oppose au discours théorique. Il n'est pas indifférent que celui-ci ait cette «épine dans l'œil», comme dit Müller de certaines images. Il se trouve ainsi contraint à une sorte de validation. Sans compter qu'il ne peut pas ne pas tenir compte de la part importante du commentaire sur l'événement que la trace fournit de par son discours propre. Nous avons déjà souligné cela et nous y reviendrons. Voilà pour l'instant ce qu'il importait de faire remarquer quant aux limites que la trace impose à la saisie théorique de l'événement. Mais il est évident que c'est d'abord la possibilité qu'elle fournit de réinscrire le processus sémiotique – entendu au sens large – qui nous intéresse.

LE CORPS, LE GESTE, L'IMAGE

Ce n'est pas toute la représentation théâtrale qui nous retiendra, mais seulement cette part du travail physique de l'acteur qu'on appelle le geste. Cette part est, pour le spectateur, de nature essentiellement visuelle, et on ne s'attardera qu'à sa trace photographique, en essayant de montrer que l'image photographique, appelée par le geste, n'en est peut-être que l'achèvement.

Le théâtre moderne est né, à la fin du XIX^e siècle, de la revendication que le corps enfin s'y inscrive dans un espace réel. On pourrait sans doute dire, en simplifiant beaucoup, que jusque-là le théâtre avait été surtout texte et l'acteur d'abord une voix. Ils devront être maintenant espace concret et corps en mouvement. La grande leçon, là aussi, vient d'Orient. On pourrait en donner de nombreux exemples, mais cela est connu⁸. Les deux plus célèbres sont ceux d'Artaud et de Brecht. Ils sont presque exactement contemporains. En 1931, à Paris, Artaud découvre avec éblouissement le théâtre balinais et Brecht, en 1935, à Moscou, l'acteur chinois Mei-Lan Fang. Le retentissement de ces deux événements sur le théâtre occidental fut considérable tant leurs témoins en firent des moments décisifs. Sans doute a-t-on l'habitude de dire que Brecht et Artaud tirèrent du modèle théâtral oriental des leçons opposées. Il serait hors de propos de tenter de démêler cette question. Ce qu'on peut faire remarquer cependant, c'est que l'un et l'autre y apprendront que le théâtre – et d'abord le jeu – est une réalité matérielle, articulée comme un langage. À partir de là, ils s'opposeront absolument. Brecht va prétendre à une codification sociale de ce langage (par exemple en *gestus social*). Artaud va le poser au contraire comme un absolu intraduisible.

Sans doute serait-il possible de montrer aussi bien chez Brecht que chez Artaud que le geste – non pas le corps ou le mouvement – se présente déjà comme ce qu'on pourrait appeler une unité sémiotique. Il est en effet décrit par eux, dès l'étape de la production, comme découpage du corps, aboutissement d'un processus de formalisation, suspension du temps et totalité (relativement) autonome. Bref le geste apparaîtrait, par plusieurs de ses caractéristiques, comme une unité donnée du langage scénique, peut-être la seule. C'est lui d'abord qui autoriserait à voir dans la réalité indivise du spectacle un langage. Ce qui n'en fait pas pour autant, on s'en doute, un élément facilement décodable. Il s'offre seulement avec plus d'évidence comme un signe.

Artaud a perçu cette dimension avec une clarté foudroyante. Non seulement la réalité corporelle est-elle chez lui première, non seulement cette réalité est-elle celle d'un corps *signé* s'exprimant surtout par des gestes rigoureusement codifiés, mais il pose aussi avec force que ce langage gestuel est «extérieur à toute langue parlée»⁹. Il est «la Parole d'avant les mots»¹⁰ et, contrairement aux mots, cette Parole ne s'échange pas contre du sens. Du moins ne peut-elle être traduite «dans un langage logique et discursif»¹¹. Elle ne se traverse pas. Il est tout au plus possible de se déplacer d'elle à son Double, c'est-à-dire pour Artaud l'ombre d'«on ne sait quelle réalité fabuleuse et obscure»¹². Le geste est ce qu'on pourrait appeler une réalité déjà fixée. Fixée d'abord dans la matière. Le geste est concret, il s'impose comme une matière opaque. C'est contre sa matérialité que le spectateur bute d'abord et c'est par elle, «cette espèce de morsure concrète»¹³, qu'il est surtout atteint. Le geste est et parce qu'il est ainsi, absolument, il peut être à la fois le «signe de ce qui est» et «idée» : «cette physique du geste absolu qui est idée lui-même»¹⁴. Cette coalescence est sans doute ce qu'Artaud a principalement retenu du théâtre balinais : comment la plus grande objectivation scénique pouvait coïncider avec l'abstraction la plus pure. Chez Mallarmé, la scène s'immatérialisait pour laisser place à l'Idée. Cinquante ans plus tard, Artaud croit découvrir que pour atteindre ce résultat, il faut au contraire que le théâtre soit le lieu de l'affirmation absolue de la Matière, et d'abord du corps concret : «Les pieds des danseurs, dans le geste d'écarter leurs robes, dissolvent et retrouvent des pensées, des sensations à l'état pur»¹⁵.

Fixé dans la matière, le geste l'est aussi dans la forme. Il est nécessairement manifestation plastique; il est écriture, mais une écriture n'ayant pas abandonné l'image, à la manière des hiéroglyphes : «En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité de signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques...»¹⁶. Et il découle de là, de cette matérialisation et de cette puissante mise en forme, à l'opposé absolue de l'hystérie, que ces gestes sont, comme le dit Artaud, «des gestes faits pour durer»¹⁷. Ils sont donc aussi fixés dans le temps, ce qui n'est pas leur caractère le moins

paradoxal. Entendons par là qu'ils produisent des «images de théâtre», qu'Artaud lui-même rapproche du photogramme¹⁸ ou qu'il appelle aussi «des sortes de gestes et d'attitudes reflets», qui sont comme des condensations, «constitués par l'amas de tous les gestes impulsifs, de toutes les attitudes manquées, de tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifestent ce qu'on pourrait appeler les impuissances de la parole»¹⁹. Ces gestes chargés, découpés, cadrés, se succèdent bien sûr dans le temps de la représentation, mais ne s'y noient pas. Précipités de sens, ils sont comme des pauses à l'intérieur du mouvement, l'équivalent de presque «arrêts sur image».

PRÉSENTER ET SIGNIFIER

Artaud encore une fois est exemplaire. Cette question du corps théâtral, on l'a dit, a occupé une place centrale dans les recherches et réflexions de tous ceux qui sont à l'origine des grandes révolutions scéniques du XX^e siècle. Seulement elle trouve chez Artaud ses formulations les plus fortes et les plus riches. D'autant que par delà le corps, qui reste une réalité d'ordre général, c'est le geste qui occupe de façon plus particulière les grands textes du *Théâtre et son double*. Notre bref parcours nous a appris au moins deux choses importantes. Que le geste est de la chair montrée et qu'il ne peut être perçu que comme condensation d'espace et de temps.

«Chair montrée» pourrait bien être un autre de ces oxymorons – pensons par exemple au fameux «mentir vrai» inspiré lui aussi par Artaud – dont la pratique théâtrale est friande. Le geste, en effet, est chair. Il est le premier élément concret de la scène, le plus concret. À cause de cela, il est aussi le plus opaque (la sémiotique ne devra pas l'oublier) et le plus troublant (ce qu'elle devra se rappeler aussi). Tellement opaque que pour un Decroux, par exemple, il ne saurait être question de considérer le geste comme un signe. Il est, point. Il ne renvoie à rien : «Le mime est une suite d'actions présentes. / Or, le mot seul peut évoquer les choses absentes»²⁰. Le geste n'a pas à être pris pour quelque chose d'autre. Si l'acteur marche, tout ce qui compte, pour Decroux, dans le fait concret de marcher, c'est la manière et non pas le but ou le référent, ni non plus la fiction qu'installerait le geste. Celui-ci n'aurait d'autre ailleurs valable que sa forme : «[La manière] de marcher vaut mieux que le but, celle de cueillir vaut mieux que la fleur»²¹. Mais on ne se débarrasse pas du signe aussi facilement. Le mime *représente* quelqu'un qui marche ou qui cueille. Ce caractère iconique, voire mimétique, ne peut être ignoré, si réduit qu'il puisse être parfois en regard du caractère autoréflexif de ce qui restera toujours une représentation. Et le geste qui *s'affirme*, dans son indécente incarnation et, parfois, dans son indicible beauté, est aussi – et même à cause de cela – signification.

Car elle est, cette chair encombrante, précisément *montrée*. C'est-à-dire que par une opération s'appuyant

clairement sur une intentionnalité, elle est contrainte, formalisée, devenue geste, pour être *montrée*, adressée à un autre. Le geste théâtral, pour tous les praticiens-théoriciens de la modernité, n'a rien à voir avec l'expression inconsciente ou spontanée; il est artifice, calcul, et donc *signe* aussi. Claudel, dont on connaît l'admiration pour le théâtre oriental, parle sans ménagement de l'acteur occidental comme d'un «égaré qui, comme on dit, n'est plus maître de ses mouvements et qui bégaye de ses quatre membres»²². L'Acteur, celui dont pratiquement toutes les révolutions théâtrales du XX^e siècle souhaiteront l'apparition, est au contraire celui qui fait de la chair, de son corps, grâce au geste d'abord, un langage. Novarina, tout récemment, voyait encore là la condition ordinaire de l'acteur :

Et l'histoire du théâtre, si on voulait bien l'écrire enfin du point de vue de l'acteur, ça ne serait pas l'histoire d'un art, d'un spectacle, mais l'histoire d'une longue, sourde, entêtée, recommençante, pas aboutie, protestation contre le corps humain.²³

Il ne sera donc pas surprenant que tous ceux-ci, Craig, Artaud, Meyerhold, Claudel, jusqu'à Vitez, voient dans la marionnette plutôt que chez l'acteur – «[...] il reste toujours un déguisé»²⁴ – l'aboutissement de ce travail. Non pas que la marionnette puisse remplacer l'acteur, mais la grâce efficace de ses gestes passer pour son rêve.

Pourrait-on dès lors attribuer au geste deux grandes fonctions, indissociables : *présenter* et *signifier*? La première serait de l'ordre du stimulus, de l'énergétique, de l'affect. La seconde prendrait au moins trois formes, dont on pourrait emprunter les noms à Lecoq²⁵, quand il parle des trois «directions» qu'il croit reconnaître au mime : dramatique, symbolique et plastique. La fonction dramatique du geste correspondrait à sa fonction référentielle. Le geste dans ce cas-là sert d'accompagnement et d'illustration du mot, de la situation ou du personnage. En général son sens n'est donc pas difficile à saisir. Tout le contexte de la représentation et d'abord le texte lui sert d'ancrage. Le geste peut aussi prendre appui sur sa capacité mimétique non plus pour renforcer ce qu'évoque le texte, mais plutôt pour l'accompagner ou l'enrichir d'un surplus de sens souvent de l'ordre de la métaphore. Cette fonction symbolique du geste, parce qu'elle gagne en autonomie, requiert davantage du spectateur comme interprète. Moins cependant que la fonction plastique, qui elle n'a plus de dimension représentative ou référentielle. Le geste ne renvoie plus alors qu'à lui-même comme matière. Il est bien entendu que ces trois manières de signifier ne s'excluent pas. Elles sont au contraire la plupart du temps concomitantes et génèrent avec d'autres éléments de l'énonciation scénique une double fictionnalisation, l'une davantage rattachée au texte, l'autre appartenant au discours propre de la scène.

Tout cela peut paraître élémentaire. Voyons-y une tentative, certainement naïve pour une part, de cerner

un peu mieux cette vieille question : comment le sens vient au corps de l'acteur. Tentative «élucidatoire» qu'on peut même trouver néfaste («La littérature [le théâtre] doit redonner au monde sa valeur d'énigme, au lieu de chercher à expliquer. Tout le monde explique. La société, du professeur au voyageur de commerce, est dans l'explication»²⁶). On connaît ce discours. Mais elle a au moins l'avantage, cette tentative, de ne pas faire fi de la réflexion des hommes de théâtre. Elle veut placer dans une perspective plus précisément sémiotique, c'est-à-dire en regard de la question du sens, les deux axes – corps / signe – qui, historiquement, ont marqué ou partagé la réflexion moderne sur le corps théâtral. Ce qui ne règle en rien le problème de l'interprétation du «texte» gestuel. Et d'abord qu'est-ce précisément que le geste?

Il nous faut passer plus clairement du côté de la perception. Peut-on provisoirement proposer ceci : mouvement du corps perçu comme tel, comme une unité ou comme un signe, dans le flux du mouvement scénique, suivant une sorte de découpage qui s'impose au spectateur et à qui il peut attribuer un nom? Corps *montré*, disions-nous plus haut, le geste est aussi espace et temps *condensés*. Nous touchons là à la difficile question de l'unité de sens que constitue «naturellement» le geste pour le spectateur. Le geste est en effet perçu comme un élément spatial et temporel nettement découpé, formant un tout, c'est-à-dire comme une *image arrêtée* porteuse d'un message. C'est ce que Decroux dit bien quand il définit le geste – dans son vocabulaire, l'«attitude» – comme le «résultat» ou le «bilan» d'un certain déploiement dans l'espace et non pas ce déploiement lui-même²⁷. Le geste serait la condensation spatio-temporelle d'un mouvement et donc une unité de l'ordre de l'énoncé.

Cette perception «naturelle», nous la trouvons renforcée, si on peut dire, dans toutes les expériences théâtrales fortes, à commencer par celles d'Orient. Celles-ci contiennent toujours des «séquences de l'excès», expression que Banu emploie précisément à propos du théâtre japonais, mais pas dans un sens technique : il s'agit plutôt de sa façon à lui, occidental lettré, d'être spectateur là-bas, ne retenant que ses éblouissements. On peut cependant penser que cette manière de faire s'appuyait sur cette caractéristique des formes du spectacle japonais, d'abord classiques comme le nô et surtout le kabuki mais aussi bien les plus contemporaines, de présenter lors des moments de très fortes intensités des «arrêts», qu'on les appelle *miés* («apparence») ou *dan-maris* («bouche close»), où c'est alors le geste qui prend le relais de la parole pour exprimer, en une attitude qui se fixe, l'émotion à son acmé²⁸. Le spectacle, et c'est aussi vrai pour les formes de cinéma les plus populaires que pour les mises en scène de Tadashi Susuki, par delà toute recherche de vraisemblance ou de naturel, est ainsi ponctué de «moments» qui le fragmentent.

Inutile de rappeler encore une fois ce que la découverte de ces interruptions physiques du récit scénique

– d'abord du récit dramatique que déroule le dialogue occidental – aura comme effets, directs ou indirects, en Europe : les exercices de biomécanique de Meyerhold, le *Verfremdungseffekt* brechtien, l'acteur-hiéroglyphe d'Artaud, pour ne citer que les plus célèbres. Le geste ainsi entendu scande le spectacle, qui ne peut plus être vu comme une suite ininterrompue, une totalité. Désormais le théâtre, s'y faisant sensible, opacité saisissable, le recouvre par endroits, le ralentit, y dépose du sens que le texte d'évidence ne peut plus subsumer. Claudel, dans un texte admirable de 1925, décrit le spectateur que le nô l'oblige à devenir : «Nous voyons chacun de nos actes à l'état d'immobilité, et du mouvement il ne reste plus que la signification»²⁹.

GESTE ET IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

On comprendra sans doute mieux maintenant ce que nous voulions dire quand nous affirmions plus haut que l'image photographique apparaissait comme la trace appelée par le geste, une trace en quelque sorte idéale, qui devrait donc permettre, puisque nous voilà en présence d'un équivalent empirique, l'émergence d'un discours d'analyse. C'est l'hypothèse que nous posions plus haut. Nous ne reviendrons pas sur la conviction, maintes fois exprimée³⁰, que les traces fournissent d'indispensables balises au discours – du moins au discours savant – sur la représentation théâtrale.

De tous les éléments de la représentation, le geste pourrait donc être celui qui, grâce à la photographie, serait le mieux sauvé de la disparition, le plus adéquatement retenu. Nous proposons même de voir en l'image photographique un achèvement du geste. Il y a, en effet, dans cette part de la réalité spectaculaire qu'est le geste un appel à la photographie, une parenté évidente avec elle. Le geste est, disions-nous, une image construite intentionnellement et précisément découpée, qui condense avec force un mouvement du corps, en donnant l'impression de le suspendre un instant. À cet «arrêt» du geste correspondrait donc l'arrêt de l'image photographique.

Celui-ci ne fait pas problème. Depuis Benjamin jusqu'à Barthes et Schaeffer, en passant par Krauss ou Cartier-Bresson³¹, cette question de l'arrêt photographique, de son pouvoir de structuration et de révélation, a été très souvent traitée. Il est clair cependant qu'on ne peut l'assimiler à l'arrêt qui serait aussi constitutif de tout geste théâtral. L'un se traduit par une empreinte physico-chimique qui fonde matériellement, pour ne pas dire ontologiquement, l'image photographique. L'autre est une réalité de production et de perception. Le metteur en scène construit le geste, le spectateur le reçoit comme un tout et ne peut l'interpréter que synchroniquement. Il n'est donc assimilable à un arrêt et à l'instant photographique que dans la mesure où il est perçu comme une unité visuelle. L'image photographique achève bien le geste, en effet, puisqu'elle confère à cette unité suivant

le sens et perçue comme un tout une forte inscription temporelle. En le fixant concrètement dans l'instant, elle révèle sa vraie nature («bilan», «aboutissement» du mouvement). Voilà la portée du geste exaltée, et le geste lui-même devenu éternel, paradoxalement.

Autre proximité du geste et de l'image photographique : le fait que l'image photographique soit une empreinte matérielle. C'est ce qui fonde, du point de vue sémiotique, son caractère d'indice. La photographie de théâtre, on le sait, en tire une partie importante de son poids affectif. L'indice, comme un embrayeur, est un signe vide³². C'est un signe d'existence, un index tourné du côté de l'énonciation, de l'origine, de la cause. Il dit donc d'abord le temps, l'instant qui a été. Il confirme aussi l'existence de la chose, de l'objet, dont la lumière a été saisie comme une trace. Si le geste est chair d'abord, comme on l'a dit, l'empreinte photographique présente le précieux avantage d'en témoigner directement. Elle rapporte quelque chose, concrètement, de la chair du geste. Il n'est pas nécessaire de souligner ce que cette dimension du document peut aussi avoir à faire avec la mélancolie, voire le fétichisme. Il y a surtout que, malgré son prix, elle ne peut guère être utilisée au profit de la représentation qu'on voudrait mieux connaître. Le caractère indicial de l'image photographique – le fait qu'elle nous «pointe» – ne produit en effet que du sens «obtus»³³ et n'autorise guère d'autre usage que ce que nous avons appelé ailleurs l'usage «fictionnel»³⁴.

Le geste est aussi une image, pas toujours mimétique, loin de là, mais dont la «visibilité» et la nécessaire découpe s'offrent comme des caractéristiques éminemment photographiables. Il est assez courant aujourd'hui de trouver dans le discours critique sur la photographie une très grande méfiance à l'égard de son caractère analogique, qui est l'autre dimension de la relation qu'elle entretient avec l'objet, que ce soit au nom de cette «blessure», hors du discours, que l'image est capable d'infliger à celui qui la regarde, ou alors parce que sa référentialité oblitérerait son caractère plastique. On peut peut-être entendre ces résistances comme des mises en garde. Mais elles ne sauraient faire oublier la capacité de l'image photographique à représenter. «Le mutisme absolu des photos ne transmet aucun sens», dit par exemple Lemagny. «Il nous rejette à l'énigme de toute chose. Les sens, c'est nous qui les y mettons»³⁵. S'il faut entendre par là que la photographie ne donne pas de sens, qu'il faille des «chemins», comme dit Benjamin³⁶, pour y pénétrer, cela va de soi. On trouvera, par exemple, une théorisation de cela chez Schaeffer, qui parle de l'usage nécessaire des «savoirs latéraux»³⁷. Mais le fait qu'elle représente, qu'elle soit transparente, qu'elle renvoie au monde veut aussi dire, il faut peut-être se le rappeler, que les problèmes de lecture qui se posent à la photographie sont, à un premier niveau, ceux que pose à chacun de nous la lecture du monde, ni plus ni moins. Et nous sommes alors renvoyés à de si vastes questions («Le monde est-il connaissable?...») que d'évidence elles n'ont guère de pertinence pour le cas qui nous occupe.

La photographie montre bien tel geste de Bigot dans le *Richard II* de Mnouchkine (pour prendre un exemple célèbre). Je le reconnais et je peux, puisqu'il est arrêté, le voir, et donc l'analyser. Que la photo représente ne veut d'abord rien dire d'autre et on peut considérer que rapporter mimétiquement ce qui n'est plus là est une vertu et une capacité remarquables. En ce sens, relatif, la photographie n'est pas muette, même si évidemment elle doit être parlée. Le fait qu'elle constitue une «matérialisation analogique» de l'indice³⁸ justifie un usage de type «communicationnel»³⁹. Quand on dit que l'image est muette, on donne dans la métaphore pour dramatiser une évidence et faire oublier, au profit de la sidération provoquée par l'indiciel ou au profit de l'opacité du poétique, que si «l'objet est la cause de la photographie», comme dit Vilem Flusser – alors qu'il serait «la signification de la peinture» –, l'image photographique le *montre* aussi cet objet et de façon *ressemblante*. Il est nécessaire de le rappeler, même si ce n'est pas là, cette perte d'*aura*, le trait que semble vouloir retenir la réflexion actuelle sur la photographie, curieusement saisie, dirait-on, par la nostalgie de ce que Benjamin encore appelait le *rituel*⁴⁰. Ce qui ne veut pas dire que cette opération de report référentiel soit simple, purement descriptive, redondante. Loin de là. Il y a aussi une dimension et un discours proprement plastiques de l'image photographique. Mais il est important de souligner cette proximité fondamentale du geste et de la photographie : ils sont tous deux des images découpées.

Il peut être choquant de voir dans la pratique du théâtre moderne cette présence de ce qu'on pourrait considérer comme du prêt à photographier. Elle fut déjà dénoncée, par exemple par le metteur en scène Claude Régy⁴¹. Mais il ne faudrait surtout pas, à partir de certains excès de la pratique du théâtre des années 80, ramener ce qui est un trait fondamental de l'esthétique moderne du théâtre – on l'a assez montré – à un simple effet de mode, un m'as-tu-vu grossier, résultant d'un culte naïf de l'image – de l'image technologique surtout – aux dépens de l'«invisible» du texte.

L'autre dimension de l'image photographique, celle qu'on vient d'appeler sa dimension plastique – le Groupe μ distingue avec force le signe iconique et le signe plastique⁴² –, se présente à la fois comme un auxiliaire du geste et une menace à sa (re)connaissance. La «forme» de l'image dit en effet deux choses : elle dit quelque chose de ce qu'elle montre : elle renforce, souligne, commente son objet, ici le geste : elle est alors discours *critique*. Mais cette voix peut aussi affirmer son autonomie au point de brouiller, voire d'effacer le caractère analogique de la représentation visuelle. Elle parle alors toute seule. En détachant la photographie de l'obligation d'imiter le réel, elle crée un espace «fictif»⁴³. Pourrait-on dire, sans trop heurter ceux qui, comme Fernande Saint-Martin⁴⁴, essaient d'appréhender la dimension formelle de l'image à partir d'entités théoriques et suivant un projet scientifique, qu'elle invite alors son spectateur à une forme de narrativisa-

tion qui se rapprocherait de ce que nous avons appelé l'usage fictionnel de la photographie de théâtre?

Quoi qu'il en soit, l'analyse elle-même de l'image est une tout autre question, qui s'imposerait maintenant, mais qui échappe aux visées de cet article. Il s'agissait seulement d'essayer de cerner un peu mieux la réalité du geste théâtral et de montrer que de toutes les traces qui sont nécessaires à son analyse concrète, la photographie, à cause de certains de ses traits spécifiques, est la plus proche. Elle est saisie du corps et de l'image du geste, qu'elle fixe, au sens précis qu'a ce mot en chimie du développement photographique, dans ce qui nous semble être une part de sa «vérité», même s'il est bien évident que l'image *produit* le geste en l'inscrivant à l'intérieur du discours de connaissance qu'elle constitue. C'est ce processus que devra d'ailleurs poursuivre l'analyse, à un autre niveau, quand elle cherchera à produire, dans le langage cette fois, un «modèle» du geste rapporté par l'image photographique.

QUELQUES IMAGES

Nous n'entrerons donc pas dans ce jeu complexe que la trace instaure avec l'objet disparu. Nous n'avons fait qu'appréhender la valeur de l'image, poser sa nécessité. Nous voici au seuil des milliers de photographies de théâtre, ou plutôt des quelques-unes qui maintenant nous intéressent. Que disent-elles précisément ces images? «Without photography, we should see less, know less and feel less»⁴⁵. Que voyons-nous de plus? que nous apprennent-elles que nous ne saurions autrement? qu'éprouvons-nous à leur contact? L'effroi, comme devant une relique qui rapporterait intact le réel absolument ressemblant d'un instant du monde? D'autant, pour nous en tout cas, qu'il s'agit du «faux» monde de la scène qui exige cependant la présence de vrais corps, forcément plus lumineux que ceux de la rue ou du repas de noce? Que faire de cela, scientifiquement? Comment mesurer le savoir qu'elles nous fournissent, incontestablement? Comment le déprendre de celui de la mémoire, qui s'y mêle souvent, voire de nécessité (peut-on analyser un spectacle qu'on n'aurait pas vu)? Par ailleurs, quel poids de sens accorder au travail proprement photographique – au *photographique* – dont on ne saurait se passer, quelles que soient la force du *punctum* et la valeur documentaire de l'image?

De nombreux travaux portant sur l'analyse de la représentation théâtrale, la rhétorique de l'image, la photographie, apportent bien sûr d'importants éléments de réponse à ces questions. Mais peut-être faut-il d'abord regarder à nouveau. «[...] les choses qui m'ont le moins trompé», écrit Ruskin, «sont celles que j'ai apprises parce que j'étais leur spectateur»⁴⁶. Voici donc pour terminer – pour commencer? – quatre photographies que nous nous contenterons de regarder.

La première est une photo de Michèle Laurent de *Iphigénie à Aulis* d'Euripide, dans la mise en scène d'Ariane Mnouchkine⁴⁷. Elle est l'exemple même du mouvement, ici dansé, que la photographie fixe, qu'elle arrête et qu'elle fait voir, d'abord, tout simplement, et qu'elle transforme ainsi en *geste* qu'elle hypostasie. C'est vrai, se dit le spectateur, ce que cet instant révèle : l'image rend compte d'une dimension capitale du spectacle (le mouvement), grâce à un puissant travail de focalisation qui rejoint sa perception à lui. Illustration du principe barthésien qui veut que seul le photogramme, c'est-à-dire l'image arrêtée, saisisse le cinématographique⁴⁸. Ici la suspension du mouvement, si vif pourtant, semble l'accomplir et nous le transmettre dans une transparence totale. Cette photo pourrait passer pour le modèle d'une très grande partie des photographies de théâtre, son orthodoxie en quelque sorte.



Iphigénie à Aulis d'Euripide, mise en scène d'Ariane Mnouchkine.
Photo : Michèle Laurent.



La deuxième image est d'Yves Dubé⁴⁹. Elle est l'inverse de la première. Elle n'arrête pas le temps de la représentation, elle montre le temps arrêté, le geste déjà fixé, le cadre pour ainsi dire imposé. Le théâtre est étymologiquement une machinerie optique, il est le lieu «d'où l'on voit». Parfois la scène, oubliant l'ivresse de l'histoire à raconter qui exige qu'on aille vite, oubliant

qu'elle est le plus bel espace pour montrer le temps passer et l'illusion de la vie s'installer, joue franchement ce jeu de l'image. Le corps est au repos, le geste affiché, le tableau (vivant?) désigné à la photographie, qui là ne joue plus le jeu de l'effraction plus ou moins violente, mais rejoint le théâtre comme culte des morts : «La photo est comme un théâtre primitif, un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts»⁵⁰.

Assez souvent, la photographie de théâtre n'accepte pas, ou mal, ce deuil du mouvement. D'une façon en apparence suicidaire pour elle, elle tourne alors le dos à la transparence et ne veut montrer rien d'autre que le passage d'un geste à un autre. Dans sa volonté de capter l'essentiel, elle brouille la «belle image» et ne montre plus rien que la lumière qui s'agite depuis des corps dont elle saisit l'incessant bougé. Recherche désespérée de vérité, dont dans la salle le spectateur n'a que faire : il n'a pas vu ça. Seul l'appareil est capable de saisir cet en-deçà de la vue et de le lui montrer. La photo de Paul Lowrey⁵¹ est un exemple limite d'une pratique dont on trouve de nombreuses illustrations chez les plus grands photographes de théâtre (Bricage, Treat).

Enfin le geste est-il aussi le fait du visage? Ici celui de Nijinsky dans *Le Spectre de la rose* (1912). L'inclinaison de la tête, les paupières baissées, et surtout les lèvres – le geste des lèvres? qui serait le plus proche de la parole – soulignées par le fard qui y dessine un pétale : on voit bien comment, en présence de la photo ancienne, l'aura s'impose et qu'il est difficile d'échapper à son piège. Comment en effet, à partir de cette photo, répondre à la question? Geste, oui, mais de quoi? De Nijinsky, a-t-on d'abord envie de répondre, et cette présence recouvre effectivement ce qu'on pourrait apprendre de la chorégraphie de Diaghilev ou l'art même de Rudolf Balogh, le photographe⁵².



Ah! sans amour s'en aller sur la mer, mise en scène de P. Fortin.
Photo : Paul Lowrey.

Ce n'est plus la question du temps ou de la saisie du mouvement qui se pose ici, mais celle de l'être-là du corps, plus embarrassante parce que beaucoup plus difficilement réductible à celle du sens.

UNE IMPOSSIBLE «INVENTION»?

Il s'agissait de savoir si, du moins à propos du geste, l'image photographique permettait cette «invention» de la concordance du corps et du sens dont parle Lyotard. Le geste théâtral des modernes est déjà sens, avons-nous dit, ou plutôt se donne comme signe, ce qui n'est pas la même chose. De plus la photographie, même embarrassée par l'effet – l'affect – de la trace, double



Détail de Nijinsky dans *Le Spectre de la rose* (1912)
Gilman Paper Company Collection / Metropolitan Museum of Art.

l'image gestuelle scénique, l'arrête, en fait apparaître la structure et la commente par son apport plastique.

La transparence de l'image, on l'a déjà dit, ne pose pas de problèmes insolubles, dans la mesure où il est possible d'organiser le recours aux «savoirs latéraux» et à condition que cette «encyclopédie» (Eco), toujours plus ou moins riche, comprenne les traces mnésiques et le rapport avec le texte. L'«opacité» de l'image comme manifestation plastique est beaucoup plus difficile à aborder. Le récent travail du Groupe μ sur la rhétorique visuelle⁵³ pourra être pour cela d'une grande utilité, à condition qu'on n'oublie pas la nature particulière du document visuel que constitue la photographie de théâtre.

La fragmentation est, par exemple, une de ces caractéristiques. Que représente une image, dix images, d'un spectacle? Une, dix secondes. Mais tout ce qui précède devrait atténuer le caractère scandaleux que peut avoir pour certains la confiance, ou le poids, qu'on accorde à ces instants privilégiés où il est possible, croit-on, de retrouver, en condensé, de larges segments de la réalité spatio-temporelle du spectacle.

Il n'empêche qu'il est toujours gênant pour un spectateur de théâtre de se transformer en contemplateur d'images. D'autant que celles-ci ont nécessairement pour effet, en sublimant quelques instants d'une représentation, de faire oublier que le théâtre «toujours

se donne en séries» et qu'en «chaque représentation vibre sa répétition essentielle»⁵⁴. L'«invention» de la concordance du corps et du sens dont parle Lyotard reste, comme la quête de sainte Hélène, une entreprise impossible, qui ne peut que déboucher sur la sacralisation de simulacres. Mais il est tout aussi impossible de l'abandonner. La grande chance de ce spectateur, que n'eut pas notre sainte quand elle crut avoir inventé la Croix, c'est qu'il lui est à chaque soir possible de se soumettre à nouveau à la réalité de son objet, à l'épreuve de la scène.

1. Voir, par exemple, *Les Illusiades* de J. Gillibert (Paris, Clancier-Guénaut, 1983) ou, tout récemment, les préfaces de ses traductions de certaines pièces de Shakespeare parues chez Phébus; voir aussi *Les Épreuves de l'art* de D. Sallenave (Arles, Actes Sud, 1988) ou *Le Théâtre des paroles* de V. Novarina (Paris, P.O.L., 1989).
2. V. Novarina, «Lettre aux acteurs», *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p. 24-25.
3. J. Gillibert, op. cit., p. 254 et 310.
4. C. Tindemans, «L'analyse de la représentation théâtrale» in *Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky*, Bruxelles, Éd. de l'Union de Bruxelles, 1983, p. 51.
5. J.-F. Lyotard, *Rudiments païens*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 16.
6. H. Damish, «L'épée devant les yeux» in *Cahiers du cinéma*, n° 386, juillet-août 1986, p. 32.
7. Voir à ce propos Lyotard, tout au long des *Rudiments païens*.
8. Voir G. Banu, *Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, Paris, Aubier Montaigne, 1981, chap. V, «La Chine et l'utopie du théâtre», p. 40-81.
9. A. Artaud, «Sur le théâtre balinais», *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1970, coll. «Idées», p. 85, soulignés d'Artaud.
10. *Ibid.*, p. 89.
11. *Ibid.*, p. 81.
12. *Ibid.*, p. 91.
13. *Ibid.*, p. 131.
14. *Ibid.*, p. 93.
15. *Ibid.*, p. 99.
16. *Ibid.*, p. 143. On consultera avec profit pour toute cette question l'ouvrage de Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources* et en particulier la partie intitulée «Hiéroglyphe et signe théâtral», Paris, Gallimard, 1989, p. 285-292.
17. *Ibid.*, p. 89.
18. *Ibid.*, p. 150.
19. *Ibid.*, p. 144.
20. E. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 135.

21. *Ibid.*, p. 136.
22. P. Claudel, *Théâtre*, t. 2, Paris, Gallimard, 1965, coll. «La Pléiade», p. 1 508.
23. V. Novarina, *op.cit.*, p. 25.
24. P. Claudel, *Bounrakou* dans les *Ceuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, coll. «La Pléiade», p. 1552.
25. J. Lecoq, «Le mime, art du mouvement» dans *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987, p. 99.
26. B. Lamarche-Vadel, *Vétérinaires*, cité par Marion Van Reuterghem, «Un écrivain d'ailleurs» dans *Le Monde*, 4 juin 1993, p. 27.
27. E. Decroux, *op. cit.*, p. 124.
28. Voir à ce propos «Le geste du théâtre japonais» de Yasu Ohashi dans *Le Théâtre du geste*, *op.cit.*, p. 133-135; l'article de C. R. Blouin, «Du kabuki au cinéma» dans *Protée*, vol. 17, n° 1, hiver 1989, p. 39-44; ou encore les notes de Claudel à propos du «Festin de la sagesse» dans *Théâtre*, t. 2, *op.cit.*, p. 1 502-1 510.
29. P. Claudel, *Nô* dans *Contacts et circonstances* dans les *Oeuvres en prose*, *op.cit.*, p. 1171.
30. Voir R. Villeneuve, «Les îles incertaines», *Protée*, vol. 17, n° 1, hiver 1989, p. 22-37; «Je me souviens: comment?», *Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1989, p. 337-354; «Images Always Fail», *Canadian Theatre Review*, n° 64, Fall 1990, p. 32-37.
31. Voir entre autres W. Benjamin, «Petite histoire de la photographie», *Essais 1*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983; H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, New York, Scholastic Magazines Inc., 1973; J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987; R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980.
32. C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 144 : «L'indice n'affirme rien; il dit seulement : Là.»
33. Voir R. Barthes, «Le troisième sens», *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 48-58.
34. Voir R. Villeneuve, «Images Always Fail».
35. Lemagny, «Solitude et communion», *Art Press*, n° spécial «La photographie. L'intime et le public», 1990, p. 45.
36. W. Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 150.
37. J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire*, *op.cit.*, p. 74.
38. *Ibid.*, p. 57.
39. Voir R. Villeneuve, «Images Always Fail», p. 73.
40. Voir W. Benjamin, *op. cit.*, p. 145 sq.
41. C. Régy, «Arrêt sur l'image-5», *Théâtre/Public*, n° 86, mars-avril 1989, p. 95.
42. Voir Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992, p. 118.
43. «En tout art, eût-il pour but d'imiter le réel, ce qui retient, c'est sa capacité de construire un espace «fictif». R. Payant, *Vedute*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 14.
44. Voir F. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987.
45. J. Russel, «Over 250 Fugitive Moments, Frozen in Time», *The New York Times*, 4 avril 1993, p. H37.
46. J. Ruskin, *Præterita*, autobiographie de Ruskin, première section, citée par R. Krauss, «L'inconscient optique», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 37, aut. 1991, p. 63.
47. M. Laurent, *Les Atrides*, Le Théâtre du Soleil, 1992, p. 6.
48. Voir R. Barthes, «Le troisième sens» dans *L'Obvie et l'Obtus*, *op. cit.*, p. 59.
49. Y. Dubé, *Cantate Grise*, textes de Beckett, mis en scène par D. Marleau, *Théâtre Ubu*, 1990.
50. R. Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 56.
51. P. Lowrey, *Ah! sans amour s'en aller sur la mer*, mise en scène de P. Fortin, Université du Québec à Chicoutimi, 1985.
52. R. Balogh, *Nijinsky dans Le Spectre de la rose* dans le catalogue de l'exposition «The Waking Dream: Photography's First Century», Metropolitan Museum, 1993.
53. Groupe μ , *op. cit.*
54. D. Mesguish, *L'Éternel éphémère*, Paris, Seuil, 1991, p. 74.

COMMENT ÉTERNISER LE GESTE ET LE MOUVEMENT SCÉNIQUE

TADEUSZ KOWZAN

Saisir, fixer, immortaliser le comportement dynamique de l'acteur ou du danseur, transcoder les signes kinésiques en signes graphiques (écriture et image) constitue, depuis toujours, une préoccupation des praticiens et des théoriciens de l'art scénique. L'auteur présente ici en quatre groupes les moyens d'atteindre cet objectif : 1. informations insérées dans le texte dramatique (didascalies et dialogue); 2. description des comportements corporels; 3. codification de la gestuelle; 4. différents systèmes de notation des gestes et des déplacements. Pour terminer, il s'interroge sur les raisons de ces tentatives, constamment renouvelées.

Capturing, preserving, extending the dynamic behavior of the actor or dancer, and transcoding kinesic signs into graphic signs (written and visual) are constant preoccupations of practitioners and theoreticians of the art of theatre. The means of obtaining these objectives are presented here in four groups : 1. information inserted in the dramatic text (stage directions and dialogue); 2. description of physical behaviors; 3. codification of gestuality; 4. different systems of notation of gestures and scenic movements. Finally, the question concerning the reasons for these continually renewed attempts is discussed.

S'il est vrai que l'art théâtral est fugace et éphémère, cette caractéristique ne s'applique pas de la même façon à tous les composants d'un spectacle. En ce qui concerne le texte dramatique, il est sauvé de l'oubli grâce à l'écriture, système de signes assez perfectionné, tout comme la musique, avec ses moyens spécifiques de notation. Quant aux décors et costumes, ils ne subsistent pas seulement sous forme de dessins ou, depuis le milieu du XIX^e siècle, de photographies : les musées théâtraux du monde entier sont aussi en possession de costumes, de perruques, de masques et d'accessoires originaux, même de fragments de décors. Ce qui échappe à la conservation, c'est l'expression corporelle de l'acteur impliquant le mouvement : mimique, geste, déplacements, tous ces moyens spatio-temporels que l'on qualifie de signes kinésiques. D'où, depuis toujours, des tentatives, parfois désespérées mais constamment renouvelées, pour éterniser le geste au sens large du mot, c'est-à-dire le comportement dynamique de l'acteur ou du danseur, pour le fixer avec tous les moyens possibles, notamment la parole et l'image.

Je distinguerai ici quatre procédés, chacun d'eux ayant ses propres objectifs, ses outils particuliers, et aboutissant à des résultats très variables.

1. Certains gestes, mouvements et attitudes se trouvent insérés dans le texte dramatique, aussi bien dans les didascalies que dans le dialogue même. Les

indications scéniques sont parfois d'une extrême sobriété (pour ne citer que celles de Racine : «s'asseyant», «se levant», «allant et revenant», «remuant les bras», «se jette à genoux»), elles sont, chez d'autres auteurs, d'une surprenante prolixité. Voici le début de *La Dernière Bande* de Beckett (Paris, Minuit, 1959) :

Krapp demeure un moment immobile, pousse un grand soupir, regarde sa montre, farfouille dans ses poches, en sort une enveloppe, la remet, farfouille de nouveau, sort un petit trousseau de clefs, l'élève à hauteur des yeux, choisit une clef, se lève et va vers le devant de la table. Il se baisse, fait jouer la serrure du premier tiroir, regarde dedans, y promène la main, en sort une bobine, l'examine de tout près, la remet, referme le tiroir à clef, fait jouer la serrure du second tiroir, regarde dedans, y promène la main, en sort une grosse banane, l'examine de tout près, referme le tiroir à clef, remet les clefs dans sa poche. Il se retourne, s'avance jusqu'au bord de la scène, s'arrête, caresse la banane, l'épluche, laisse tomber la peau à ses pieds, met le bout de la banane dans sa bouche et demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. Finalement il croque le bout de la banane, se détourne et se met à aller et venir au bord de la scène, dans la lumière, c'est-à-dire à raison de quatre à cinq pas au plus de chaque côté, tout en mastiquant méditativement la banane. Il marche sur la peau, glisse, manque de tomber, se rattrape,

se penche, regarde la peau et finalement la pousse du pied, toujours penché, par-dessus le bord de la scène dans la fosse. Il reprend son va-et-vient, finit de manger la banane, retourne à la table, s'assoit, demeure un moment immobile, pousse un grand soupir, sort les clefs de sa poche, les élève à hauteur des yeux, choisit une clef, se lève et va vers le devant de la table, fait jouer la serrure du second tiroir, en sort une seconde grosse banane, l'examine de tout près, referme le tiroir à clef, remet les clefs dans sa poche, se retourne, s'avance jusqu'au bord de la scène, s'arrête, caresse la banane, l'épluche, flanque la peau dans la fosse, met le bout de la banane dans sa bouche et demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. Finalement il a une idée, met la banane dans une poche de son gilet d'où le bout émergera et de toute la vitesse dont il est capable s'en va au fond de la scène dans l'obscurité. Dix secondes. Bruit de bouchon qu'on tire. Quinze secondes. Il revient dans la lumière, portant un vieux registre, et s'assoit à la table. Il pose le registre sur la table, s'essuie la bouche, s'essuie les mains à son gilet, les claque et les frotte.

Pour voir comment certains comportements corporels, jeux de scène, entrées et sorties sont inscrits dans le dialogue, revenons à Racine. L'acte IV d'*Athalie* commence par les paroles de Salomith :

D'un pas majestueux, à côté de ma mère,
Le jeune Éliacin s'avance avec mon frère.

Et Josabet s'adresse à Zacharie :

Mon fils, avec respect posez sur cette table
De notre sainte loi le livre redoutable.
Et vous aussi, posez, aimable Éliacin,
Cet auguste bandeau près du livre divin.
Lévite, il faut placer, Joad ainsi l'ordonne,
Le glaive de David auprès de sa couronne.

Tout un ballet impliquant quatre personnages de la tragédie est suggéré, sans une seule didascalie. Et la scène se termine par les mots de Josabet : «Et nous, sortons tous de ces lieux».

Rappelons aussi, dans un tout autre registre, le célèbre échange de répliques entre Harpagon et La Flèche, dans *L'Avare* de Molière (acte I, scène 3) :

- Montre-moi tes mains.
- Les voilà.
- Les autres.
- Les autres?
- Oui.
- Les voilà.

Ce qui suppose un jeu de scène plus ou moins ingénieux.

Enfin, une action des plus dramatiques puisqu'il s'agit d'un meurtre, action qui constitue le dénouement

de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, est signalée uniquement par les paroles que prononce Abnéos, sans aucune indication scénique : «Voilà... Ils tiennent Oïax... Voilà. Ils l'ont tué!».

2. Les descriptions de différents comportements corporels des acteurs, des danseurs et aussi des orateurs se trouvent en abondance dans ce qu'on appelle le discours métathéâtral : traités, ouvrages littéraires, écrits théoriques et critiques, comptes rendus, relations de spectateurs. On peut citer, parmi tant d'autres, Homère et Virgile, Platon et Aristote, Apulée et Plutarque, Cicéron et Quintilien. Je me contenterai, pour ce qui concerne l'Antiquité, d'évoquer Lucien de Samosate, à savoir son dialogue *De la danse* (*Peri orcheseos*), tout en soulignant que ce terme avait chez les Grecs une signification très large et englobait la pantomime et certaines formes du théâtre musical. Voici comment Lucien décrit la danse appelée «Le collier» :

C'est, en effet, une sorte de ballet commun aux garçons et aux filles, qui dansent un par un, en se tenant de manière à dessiner un collier. Le cercle commence par un garçon qui saute en jeune homme et comme il devra plus tard le faire à la guerre; puis vient une jeune fille, qui fait des pas modestes et qui montre comment les femmes doivent danser, de sorte qu'on peut dire que le collier représente l'union de la force et de la modestie.

Et à propos de la fable du Protée égyptien, Lucien de Samosate parle

d'un danseur habile dans la pantomime, qui avait l'art de s'assimiler à tout et de prendre ainsi toutes sortes de formes; en sorte que, par la rapidité de ses mouvements, il imitait la fluidité de l'eau, la vivacité de la flamme, la férocité d'un lion, la colère d'un léopard, l'agitation d'un arbre, en un mot, tout ce qu'il voulait.¹

Au milieu du XVI^e siècle, Leone de Sommi, personnalité juive de Mantoue, auteur de la première comédie écrite en hébreu *Zahut bedihuta de quiddushin*, a publié *Quatre dialogues sur la matière de la représentation scénique* (1556) où il donne des exemples concrets de jeux de scène:

Il ne suffira point à un acteur qui joue le rôle (disons) d'un avare, de tenir toujours la main sur la bourse ou de chercher à tout moment s'il n'a pas perdu la clé de sa cassette; il doit savoir, le cas échéant, imiter la terreur qui s'emparera de lui (par exemple) en apprenant que son fils lui a volé des écus. Et s'il joue le rôle d'un domestique, qu'il sache, en cas d'allégresse subite, faire de belles gambades, en cas de douleur déchirer un mouchoir avec les dents, en cas de désespoir s'arracher les cheveux, ou autres effets semblables, qui donnent de la pétulance au jeu. Et s'il joue le rôle de nigaud,

autre répondre toujours mal à propos (selon les indications du poète, dans le texte), il faut que, par moments, il sache faire encore plus le niais : attraper des mouches, chercher des puces, et autres sottises pareilles. Et s'il joue le rôle d'une chambrière, qu'il sache, en sortant de la maison, secouer lascivement son cotillon, si l'occasion l'exige, ou se mordre un doigt par dépit, et d'autres choses semblables que l'auteur, dans la texture du récit, ne peut pas clairement indiquer.²

Même s'ils sont présentés sous forme de préceptes, ces exemples reproduisent certainement la pratique théâtrale de Leone de Sommi, lui-même *capocomico* (directeur de troupe et metteur en scène). Par contre, c'est en spectateur que Brantôme décrit, à la même époque, le *Ballet de la reine Catherine de Médicis en l'honneur des ambassadeurs de Pologne* (1573). Malgré la brièveté et la naïveté de ce genre de textes, il ne faut pas les sous-estimer parce qu'ils sont parfois les seuls témoignages, avec quelques documents iconographiques, de certaines manifestations théâtrales ou parathéâtrales.

Il existe enfin un autre type de descriptions des comportements corporels : documents élaborés par les créateurs eux-mêmes ou par leurs collaborateurs directs. Les livres de régie, les exemplaires de mise en scène remplissent les bibliothèques et les archives, publiques ou privées. Plusieurs d'entre eux ont été publiés, comme les *Modellbücher* de Brecht ou, par exemple, la description, par Étienne Decroux, de sa pantomime *Petits Soldats*³.

3. Des tentatives de systématisation, de classification et même de codification des gestes et des déplacements ont été faites depuis des siècles et dans les civilisations les plus éloignées. Évoquons les traités indiens de la danse, *Nāṭya-Śāstra* et ses commentaires ultérieurs comme l'*Abhinaya-Darpana*, les traités du théâtre chinois ou les typologies du nô japonais. Rappelons à ce propos que le drame dansé indien Kathākali, cultivé jusqu'à nos jours dans l'État de Kerala, a répertorié plus de huit cents gestes de la main.

Dans l'Europe chrétienne, les listes de gestes utilisés par des moines, qui circulaient depuis l'an 1000, totalisent mille trois cents signes strictement codifiés. Il est vrai que ces signes gestuels ont été utilisés en dehors du théâtre, mais leur influence sur l'art oratoire et aussi dans le théâtre religieux et scolaire est incontestable⁴. Ajoutons que nombreux sont, aux XVII^e et XVIII^e siècles, les traités intitulés *Éloquence du corps* ou *Theatrum rhetoricorum*, qui contiennent des taxinomies des gestes à l'usage des prédicateurs.

Toujours dans le domaine parathéâtral, notons un ouvrage marquant : *L'Arte de cenni* de Giovanni Bonifaccio, publié à Vicence, en 1616, dont le caractère est révélé par le sous-titre ... *della muta eloquenza che non e 'altro che un facondo silentio*. L'auteur joue sur le double sens du mot *cenno*, geste et signe, tout en admettant que

les termes *cenno*, *atto*, *segno*, *gesto*, *sembiante* et *modo* sont plus ou moins synonymes. Le chapitre «Sur les gestes de la tête» (p. 17-38) compte non moins que vingt-quatre sous-chapitres (tête levée, tête baissée, toucher la tête, soutenir la tête avec sa main, etc.), de même les chapitres sur la face, le front, les yeux, les bras, les mains. Un richissime répertoire de gestes bien systématisés.

Vingt-huit ans plus tard, John Bulwer a publié à Londres deux volumes : *Chirologia, or the Natural Language of the Hand* et *Chironomia, or the Art of Manual Rhetorique* (1644), plus connus que le traité de Bonifaccio, peut-être grâce aux nombreuses gravures qui les illustrent et qui, de nos jours, sont reproduites dans plusieurs ouvrages sur la gestuelle. C'est vrai que Bulwer s'occupe de la rhétorique et de l'art oratoire, mais n'oublions pas les liens très étroits qui, à l'époque, unissaient ces disciplines à l'art de l'acteur; dans son *Short Discourse of the English Stage* (1664), Richard Flecknoe écrivait que le grand interprète des rôles shakespeariens, Richard Burbage, «had all the parts of an excellent orator, animating his words with speaking, and speech with action».

Il fallait attendre le XVIII^e siècle pour voir la parution d'un ouvrage consacré en premier lieu à la gestuelle théâtrale. C'est Johann Jakob Engel, philosophe et écrivain, qui a publié en 1785-1786, à Berlin, *Ideen zu einer Mimik*, traduit en français, deux ans plus tard, sous le titre *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, ouvrage abondamment illustré et profondément imprégné de l'esprit de classification.

Les ouvrages de ce type, souvent à caractère pédagogique, se multiplient au cours du XIX^e siècle, pour ne citer que *Mimika* de Wojciech Boguslawski, «père du théâtre polonais», écrit en 1812, ou le livre de l'acteur italien Alamanno Morelli, *Prontuario delle pose sceniche* (Milano, 1854).

Ces derniers temps, des études consacrées à la gestuelle spécifique de tel ou tel genre spectaculaire voient le jour, par exemple, «Analyse sémiologique des gestes et mimiques des chanteurs d'opéra» de Nicole Scotto di Carlo⁵ ou «Towards a classification of gestures in orchestra conducting» de Monica Rector⁶.

Mais la description seule, aussi professionnelle et systématisée qu'elle soit, ne paraissait pas suffisante à ceux qui voulaient fixer sur le papier les gestes et les déplacements scéniques pour que d'autres puissent les reproduire, un jour. Il s'agissait donc de trouver les moyens de notation des comportements corporels, des signes kinésiques et proxémiques. L'objectif de *codifier* (*to codify*, *kodifizieren*), qui était celui des traités, des registres, des typologies, des taxinomies dont nous avons donné plusieurs exemples, est remplacé par l'objectif de *coder* (*to code*, *kodieren*), ce qui nécessite la création de codes spécifiques. Codifier c'était «ériger en système organisé», coder veut dire «transcrire par un code» et implique l'encodage et le décodage virtuel.

4. Des essais de notation du geste et de la danse ont été entrepris dès l'Antiquité grecque. La tradition nous parle de tentatives de Polyclète et de Lysippe (tous les deux étaient sculpteurs et théoriciens-codificateurs), toutefois nous ne savons rien de leur méthode.

On connaît quelques timides expériences dans ce sens au XV^e siècle, mais c'est le siècle suivant qui a vu naître les premiers systèmes de notation de la danse pouvant avoir une certaine valeur pratique. Citons la méthode appliquée par l'éditeur anglais Robert Copland (*Maner of Dauncynge*, 1521) pour noter les danses françaises, celle de Fabrizio Caroso, compositeur et chorégraphe italien, auteur du traité *Il ballarino* (Venezia, 1581), ainsi que le système de Thoinot Arbeau (anagramme de Jehan Tabourot), chanoine de Langres, présenté dans son *Orchésographie* (Langres, 1589). Les figures chorégraphiques y étaient indiquées au moyen des lettres de l'alphabet, des chiffres et des notes.

C'est la notation Beauchamp/Feuillet qui constitue une étape importante dans le codage des mouvements du danseur. Pourquoi ces deux noms associés? Le chorégraphe Charles Louis Beauchamp était collaborateur de Molière et de Lully dans l'organisation des spectacles à la cour de Louis XIV. Il a inventé un système de signes pour noter les danses de cour et de théâtre, il s'en servait dans son travail sans pour autant le publier. C'est son élève Raoul Auger Feuillet qui le fit pour son propre compte, en 1700, sous le titre *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. La méthode de Beauchamp, mise au point et diffusée par Feuillet, note les positions successives du danseur sous forme de figurines finement stylisées et, en plus, elle reproduit le chemin de celui-ci. Le système fut pratiqué par bon nombre de chorégraphes de l'époque; «les personnes de sa profession – écrivait l'abbé Du Bos en 1718 –, tant en France que dans les pays étrangers, y savent déjà lire couramment».

En 1725, Pierre Rameau, maître à danser des pages de la reine d'Espagne, a publié à Paris l'*Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, en simplifiant la méthode de Feuillet et en la complétant de signes pour noter les mouvements des bras. On sait par ailleurs que la notation Beauchamp/Feuillet devait être perfectionnée par Noverre, dans la seconde moitié du siècle. Et on a pu voir à Paris, en février 1982, tout un spectacle composé des danses de la cour de Louis XIV – gavottes, menuets, forlanes et rigaudons – reconstituées par Francine Lancelot d'après les partitions de Feuillet, spectacle intitulé *Miroir de Versailles*.

Un autre système, créé par le chorégraphe et compositeur français Arthur Saint-Léon et publié sous le titre *La Sténochorégraphie ou l'art d'écrire promptement la danse* (Paris, 1852), mérite notre attention puisqu'il associe la notation des mouvements à la notation musicale. Les attitudes du danseur sont marquées «à l'aide d'une portée de six lignes au-dessus de la portée musicale. La

ligne du haut, appelée ligne des épaules, est réservée aux signes indiquant les mouvements du corps et des bras, les cinq autres sont réservées aux jambes et aux pieds»⁷. Saint-Léon utilisait cette méthode dans son travail de maître de ballet, mais il n'y a aucune preuve qu'il était suivi par d'autres chorégraphes.

C'est au procédé du dessin schématisé (réduction du corps humain à ses membres principaux) que recourt, dans son système de notation, Albert Zorn : *Grammatik der Tanzkunst. Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choregraphie* (Odessa-Leipzig, 1887).

L'année 1892 a vu paraître en France deux systèmes de notation, bien différents l'un de l'autre. Ce qui les rapproche, c'est l'ambition de pouvoir coder tout mouvement du corps humain, et non seulement les figures chorégraphiques, donc d'être applicables également au jeu du comédien.

La *Notation des gestes* de Georges Polti⁸ fait usage des lettres de l'alphabet latin et de l'alphabet grec, des majuscules, des minuscules et des italiques, des chiffres arabes et romains ainsi que des signes diacritiques, pour représenter, dans d'innombrables combinaisons, les attitudes successives de toutes les parties du corps : tête, épaules, bras, avant-bras, mains, doigts, jambes, pieds, orteils, sans oublier l'espace scénique divisé en cent secteurs. Cette méthode est capable de signifier des centaines de milliers de positions possibles; seulement les schémas de Georges Polti (par exemple, pour noter l'attitude du Discobole du Louvre, il lui faut 115 signes disposés en 9 lignes) ne sont pas faciles à déchiffrer.

La même année, le chorégraphe russe Wladimir J. Stepanow publie à Paris son *Alphabet des mouvements du corps humain*. Après avoir fait une analyse anatomique assez approfondie du geste, il propose un système de notation se servant des signes musicaux marqués sur trois portées superposées : la supérieure à deux lignes, la médiane à trois et l'inférieure à quatre lignes. Sa méthode, appréciée par des spécialistes et utilisée à Saint-Petersbourg, notamment pour noter les ballets de Petipa, ne s'est pourtant pas répandue.

Signalons aussi le livre d'Alfred Giraudet, *Mimique. Physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, paru à Paris en 1895. S'inspirant vaguement du système du célèbre chanteur et comédien François Del Sarte (qui n'avait d'ailleurs laissé aucun ouvrage écrit), son disciple y expose une méthode de classement et de notation du «langage mimique» et du geste au moyen des chiffres et des lettres, mais cette méthode est sans grand intérêt pratique.

Les recherches en vue de noter les gestes et les déplacements de la façon la plus efficace ont été poursuivies après la Première Guerre mondiale, malgré la diffusion

du cinéma capable de reproduire le mouvement. C'est en 1919 que fut publiée à Leipzig la méthode de Olga Desmond, *Rhythmographik*. L'année 1926 a vu naître deux systèmes de notation des mouvements. N. Ivanov a fait paraître dans la revue *Teatralnyj Oktjabr* (Leningrad-Moscou) sa méthode de noter les déplacements des comédiens sur le plateau à l'aide des signes musicaux et des schémas géométriques.

Beaucoup plus sophistiqué et perfectionné, d'ailleurs le seul qui devait faire une carrière mondiale, est le système de Rudolf von Laban, chorégraphe et peintre né à Bratislava (1879-1958) qui a poursuivi ses activités en Suisse, en Allemagne et ensuite en Angleterre. Présentée pour la première fois dans son ouvrage *Choréographie* (Jena, 1926), développée en Allemagne et aux États-Unis par ses disciples (Albrecht Knust et autres), la méthode de Laban, qu'on appelle *sténochoréographie*, *kinétophographie* ou *Labanotation*, offre un code de notation utilisé aujourd'hui aussi bien par des danseurs professionnels que par des théoriciens du mouvement. Les attitudes du corps humain y sont représentées par des combinaisons de figures géométriques les plus variées – carrés, rectangles, triangles, losanges, etc. blancs, noirs ou hachurés –, auxquelles s'ajoutent des lignes et des flèches, avec une précision qui va jusqu'à déterminer la position de chaque doigt. Les rapports proxémiques entre personnages dans l'espace scénique sont marqués sur la partition, ainsi que certains objets – meubles et accessoires. Tout comportement et toute action de l'acteur peuvent être encodés et programmés avec des signes de ce système. Citons enfin le théoricien français Pierre Conté qui, dans plusieurs ouvrages publiés de 1931 à 1974⁹, a élaboré un système de notation assez perfectionné. Il rejoint la technique de Stepanow : ses partitions comportent des signes musicaux notés sur quelques portées superposées (à une, à deux et à cinq lignes) pour marquer les positions de la tête, du tronc, des bras et des jambes. Bien qu'appliquée par Pierre Conté et par ses collaborateurs à un grand nombre de danses et de reconstitutions historiques, sa méthode n'a pas joui d'une notoriété plus large.

Pour terminer, quelques remarques de caractère général et quelques enseignements qu'on peut en tirer.

Les systèmes de notation des gestes et des mouvements corporels que nous avons présentés, au total une douzaine depuis le XVI^e jusqu'au XX^e siècle, utilisent les signes de l'écriture alphabétique (lettres, mots), les chiffres, les notations musicales, les traits, les figures géométriques, les croquis, rarement la représentation iconique du corps humain. Ce qui frappe d'abord, c'est la multitude des recherches et leur persévérance. Chaque siècle a vu naître des méthodes de notation des signes kinésiques. Une nécessité est donc ressentie, par des gens de métier aussi bien que par des théoriciens, de saisir, de fixer, d'immortaliser ce qu'il y a de plus éphémère dans le jeu scénique. Parmi les systèmes qui viennent d'être signalés, deux seulement avaient eu

un certain rayonnement : celui de Feuillet, au cours du XVIII^e siècle, et la notation de Laban, depuis soixante ans. Cette dernière est pratiquée systématiquement par bon nombre de chercheurs qui, dans le monde entier, s'occupent des danses folkloriques; la parution, en Pologne, en 1975, d'un manuel de kinétophographie basé sur la méthode de Laban est l'une des preuves de sa vitalité¹⁰. Il est à remarquer que ces deux systèmes, qui ont eu plus de succès que les autres, reposent sur des codes spécifiques, inventés spécialement à cette fin, sans recourir aux lettres de l'alphabet, ni aux chiffres, ni à la notation musicale.

Nous avons laissé de côté la représentation figurative des mimiques, des gestes et des attitudes dans les arts plastiques (dessin, gravure, peinture, sculpture, bas-relief, fresque, tapisserie), ceux-ci ne pouvant reproduire que des positions fixes, éventuellement des séries de positions fixes. Pourtant les résultats obtenus par certains artistes, la valeur esthétique et aussi documentaire de plusieurs ouvrages plastiques sont surprenants. Pour ne mentionner que les scènes de théâtre sur les vases et les cratères grecs, les statuettes antiques en terre cuite et en bronze, les illustrations des comédies de Térence dans les manuscrits et les éditions imprimées, les innombrables gravures et peintures autour de la *commedia dell'arte*, les cycles de Daumier, les danseuses de Degas peintes et surtout sculptées. Même si certaines de ces oeuvres essaient, et avec succès, de rendre le mouvement du corps humain, elles n'atteignent pas l'objectif principal de la notation qui est de reconstituer la continuité kinésique. La même remarque s'applique à la photographie, largement utilisée dans le domaine du spectacle, depuis le milieu du XIX^e siècle.

C'est l'invention du cinématographe qui a rendu possible la reproduction fidèle du mouvement dans sa continuité. Ce procédé technique ainsi que ses dérivés de plus en plus perfectionnés constituent aujourd'hui le moyen le plus adéquat et le plus simple de figer, de conserver, bref, d'éterniser les moindres détails de la mimique et du geste.

Et pourtant c'est au XX^e siècle, à l'époque du cinéma, qu'ont été élaborés plusieurs systèmes de notation du mouvement corporel, notamment le plus viable, celui de Laban. On peut se demander pourquoi. L'image filmique ne rend-elle pas d'une façon assez fine le comportement kinésique d'un acteur ou d'un danseur? Ne laisse-t-elle pas voir les astuces de leur métier? Est-elle incapable de saisir en même temps l'ensemble d'une scène et les moindres détails du jeu? Indépendamment de ces interrogations, il me semble que pour pouvoir disséquer le mouvement corporel, scénique ou autre, le théoricien comme le praticien ont besoin d'un support stable que leur fournit la notation. Il y a là une analogie avec l'analyste d'un film qui ne se contente pas d'en voir et revoir la projection mais se tourne vers le script (découpage + dialogues) et le photogramme. De même, la propagation du théâtre filmé et des vidéocassettes

n'a pas supprimé le besoin et la nécessité des analyses verbales et de la documentation iconographique d'un spectacle. Fixer ce qui est mobile, immortaliser ce qui est éphémère, voilà l'un des paradoxes de la problématique qui a été posée dans le titre : comment éterniser le geste et le mouvement scénique.

1. Lucien de Samosate, *Ceuvres complètes*, trad. par Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1866 (2^e éd., tome 1), p. 483-484.
2. L'édition critique de *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* a été donnée par Ferruccio Marotti (Milano, Edizioni Il Polifilo, 1968). Voici l'original italien du fragment cité du troisième dialogue.
«Non basterà ad uno che faccia la parte (poniam caso) d'uno avaro, il tener sempre la man su la scarsella, in tentar spesso se li è caduta la chiave de lo scrigno; ma bisogna anco che sappia, occorrendo, imitar la smania che egli avrà (esempli grazia), intendendo che 'l figliolo li abbia involato il grano. Et se farà la parte di un servo, in occasione d'una subita allegrezza saper spiccar a tempo un salto garbato, in occasione di dolore stracciare un fazzoletto co' denti, in caso di disperazione trar via il capello, o simili altri efficaci effetti, che danno spirito al recitare. Et se farà la parte di uno sciocco, oltre al risponder mal a proposito (il che gl'insegnarà il poeta con le parole) bisogna che, a certi tempi, sappia far anco di piu lo scimonito, pigliar delle mosche, cercar de' pulci, et altre così fatte sciocchezze. Et se farà la parte di una serva, nell'uscir di casa, saper scotersi la gonella lacivamente, se la ocasion lo comporta, over mordersi un dito per isdegno, et simili cose che il poeta, nella testura della favola, non può esplicitamente insegnare.»

- La traduction anglaise de l'ouvrage de Leone de 'Sommi a été publiée par Allardyce Nicoll, en annexe de son livre *The Development of the Theatre* (nouv. éd., London-Bombay-Sydney, G.G. Harrap, 1937). La traduction française d'Adrien Créméné et Sanda Péri parut dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1988, n° 1, avec une très érudite présentation d'André Strihan, «Leone de 'Sommi, précurseur de la mise en scène moderne».
3. Dans *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 137-142.
 4. Voir notamment J. Umiker-Sebeok, T.A. Sebeok (dir.), *Monastic Sign Languages*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987.
 5. *Semiotica*, vol. 9, n° 4, 1973, p. 289-317.
 6. Dans *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, tome 2, Amsterdam, John Benjamins, 1985, p. 625-630.
 7. Voir le numéro spécial de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1977, n° 3, surtout l'introduction d'Ivor Guest.
 8. Publiée d'abord dans *La Revue Indépendante* (avril 1892, p. 49-81), puis en version élargie (36 pages du même format au lieu de 33), sous forme de brochure.
 9. *Écriture de la danse théâtrale et de la danse en général*, Niort, 1931; *Expression par geste et locomotion*, Paris, 1952; *Écriture*, Paris, 1955; *Danses anciennes de cour et de théâtre en France*, Paris, 1974.
 10. Un livre, très bien documenté, a été publié récemment : John Hodgson, Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban : An Introduction to his Work and Influence*, Northcote House Publ., 1990. Ajoutons que la notation Laban est aujourd'hui enseignée, entre autres, au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse à Paris et au Conservatoire Royal de Liège. Une riche exposition «Danses tracées, l'écriture de la danse» a eu lieu à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (février-juin 1993) et un petit ouvrage collectif, *L'Écriture de la danse*, a été publié à cette occasion.

UN ANGE EN MARCHÉ :

de la fonction «représentative» du corps humain

Traduit de l'anglais par Géraldine Chatelard

FREDDIE ROKEM

Dans cet article nous développons un schéma de base des gestes et des mouvements du corps, qui nous permet de faire quelques distinctions préliminaires entre la fonction théâtrale ou esthétique du corps humain et ses autres fonctions. Nous établissons tout d'abord un cadre théorique de la gestuelle horizontale et verticale, et ensuite nous donnons deux exemples concrets pour illustrer son fonctionnement. Pour terminer, nous proposons une analyse de l'ange déchu comme prototype de l'acteur.

This article develops a basic scheme of corporeal gesturality and body movement which makes it possible to make some preliminary distinctions between the theatrical or aesthetic function of the human body and its other functions. The article first sets up a theoretical framework of horizontal and vertical gesturality and then it exemplifies with two concrete productions. The final section is an analysis of the fallen angel as a prototype of the actor.

*Und wir, die an steigendes Glück
denken, empfinden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt.*

R. M. Rilke, *Duineser Elegien*

*The angel would like to stay, awaken the dead, and make
whole what has been smashed. But a storm is blowing
from Paradise; it has got caught in his wings with such
violence that the angel can no longer close them.*

Walter Benjamin,
Theses on the Philosophy of History

La présence, sur scène, de l'acteur vivant est une partie intégrante de la représentation théâtrale; d'aucuns avanceraient qu'elle en constitue l'essence même. Bert O. States, considérant cette question d'un point de vue phénoménologique, pense que «le point de départ incontournable d'un débat sur la présence de l'acteur sur scène, c'est que nous le considérons à la fois comme personnage et comme acteur»¹.

Il fait remarquer plus loin qu'une des questions essentielles à aborder, c'est :

De quelle façon le vecteur que constitue le corps de l'acteur influe sur la nature et l'exactitude du

texte qui passe à travers lui [...], comment la présence de l'acteur affecte le texte qui le traverse, transcendant la textualité pour devenir une représentation théâtrale.²

Cependant, l'acteur n'est pas uniquement un vecteur ou un véhicule, traversé par un texte. Il peut être considéré de plein droit comme un artiste qui utilise son corps, celui-ci le transformant en véritable œuvre d'art. Bien évidemment, sa présence sera renforcée et intensifiée en fonction de la qualité du texte qu'il dit, ou plutôt qu'il «représente», terme qui marque un certain degré d'interdépendance entre le texte et la représentation. Cependant, le préalable essentiel à cette interdépendance, c'est la qualité matérielle du corps, et le fait que l'acteur est en même temps l'artiste et le matériau artistique avec lequel il crée son œuvre d'art.

Cet article tentera de préciser certaines des conditions nécessaires à la réalisation de la transformation de l'être humain vivant en œuvre d'art. En elles-mêmes, ces conditions ne sont cependant au sens strict ni nécessaires ni suffisantes. Il faut plutôt les considérer comme des hypothèses, permettant de mener à bien un travail de recherche empirique sur le jeu de l'acteur, en observant ce qui se passe réellement lorsqu'un acteur est sur scène. Cette série de conditions nous permettra ensuite de tirer quelques conclusions préliminaires sur les aspects «représentatifs» du corps humain. Après

une présentation générale du problème, je proposerai quelques exemples tirés de mes recherches et de mes pratiques personnelles. Enfin, je tenterai de distinguer quelques aspects de la capacité mythopoétique du corps de l'acteur, en me basant sur l'interprétation du film de Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin* (*Les Ailes du désir*), que je vois comme un récit sur la naissance de l'acteur et de son corps, laquelle serait une transformation de l'ange en acteur. Une courte référence aux *Élégies de Duino*, de Rainer Maria Rilke, dont le dernier quatrain a été mis en exergue à cet article, donnera une dimension diachronique à cet exposé qui me paraît traiter d'un changement majeur dans les sensibilités de l'époque contemporaine : comment s'effectue le rapprochement entre l'ange et l'acteur au point qu'il soit possible de qualifier la dimension esthétique du corps de l'acteur «d'angélique». Cependant, et avant de pénétrer dans l'univers méta-théâtral des anges (lequel n'est qu'une des images ou des métaphores possibles du corps de l'acteur), il nous faut analyser plus avant ce qui se passe sur la scène même.

Outre l'intentionnalité fondamentale, *Einstellung* au sens phénoménologique, produite par l'ensemble du cadre de la représentation théâtrale, l'acteur crée une œuvre d'art grâce à et au moyen de son propre corps. Alors que la résistance inhérente au corps humain rend sa perception comme signe artistique extrêmement ardue, une partie importante de l'effort artistique dans les arts de la scène consiste précisément à créer les conditions, ou plus largement le contexte, qui rendent possible cette transformation. Je n'analyserai pas ici ces conditions générales de représentation : l'espace scénique, l'éclairage, la relation acteurs/spectateurs... Le point que je souhaite plutôt aborder, c'est comment on peut distinguer certaines qualités ou caractéristiques inhérentes au corps et dans le corps, qui nous permettent de le percevoir comme un signe scénique; ou, plus largement, quelles sont les conditions à la fois pré-existantes et accentuées, qui permettent de distinguer les fonctions représentatives du corps de ses autres fonctions, culturelles en particulier.

La façon la plus directe d'aborder une analyse du corps humain en tant que signe esthétique, c'est de prêter attention aux deux aspects du comportement corporel qu'on nomme généralement mouvements et gestes, regroupés sous l'appellation de «gestuelle», c'est-à-dire les expressions corporelles d'une certaine ampleur et qui sont aisément visibles. Bien que les grimaces et expressions du visage soient également des indications importantes, des signes corporels, je m'en tiendrai, dans le contexte de cette étude, et pour des raisons que j'exposerai plus loin, à des gestes plus amples qui, d'une certaine façon, concernent le corps dans son entier. States se préoccupe également de séparer l'aspect gestuel de la représentation de sa dimension textuelle. Il avance que :

Les sémioticiens considèrent les gestes comme l'un des deux langages utilisés par l'acteur, ce

qui peut paraître raisonnable ne serait-ce que parce que la parole et les gestes sont distincts et sont traités, depuis l'âge classique, comme deux arts séparés mais complémentaires. [...] Sur un plan phénoménologique, les gestes, en fin de compte, ne doivent pas être appréhendés comme la marque cinétique qu'imprime la parole ou la pensée au corps de l'acteur, ou même comme un réflexe précédant la parole, ainsi qu'on pourrait le croire, si on ne considère ces gestes qu'à un niveau primaire. Le geste, c'est le *processus* par lequel se révèle la présence de l'acteur [...] et cette présence, qui est l'organe alimentant le texte dramatique, est aussi le centre qui gouverne tout l'éventail du possible au théâtre.³

Même si cette analyse propose une approche acceptable de l'étude de la gestuelle au théâtre, States ne la développe pas au point de tenter de définir les principes généraux de la gestuelle théâtrale et il affirme que «le geste ne peut même pas être défini comme un mouvement visible significatif» (p. 138).

Il semble là s'en remettre à l'opinion des sémioticiens du théâtre, qui est largement acceptée. Non point que les sémioticiens en général et les sémioticiens du théâtre en particulier nient le sens spécifique de certains gestes, mais ils s'abstiennent plutôt de rechercher des schémas ou des modèles gestuels de base à partir desquels développer une analyse du corps de l'acteur en représentation. Patrice Pavis, par exemple, soutient qu'il n'est rien de plus difficile, afin de déterminer les traits distinctifs de la représentation théâtrale, que d'isoler le moindre geste de l'acteur, ou d'isoler un certain type de gestuelle! Il précise :

Une fois le geste devenu objet d'un discours descriptif, il perd toute spécificité; réduit au niveau d'un texte, il est impossible de rendre compte de son volume, de son intensité significative, de sa place dans le message scénique global. Il devient comme n'importe quel texte, dans lequel la gestuelle perd toutes ses qualités propres.⁴

Keir Elam défend la même position. Il affirme que «le geste n'existe pas en tant qu'entité isolée» (p. 71)⁵ et qu'il ne peut donc pas être divisé en unités analysables (comme les morphèmes ou les mots).

Il me semble, cependant, qu'une analyse de la gestuelle au théâtre doit s'effectuer dans une perspective morphologico-structurale qui, il faut l'espérer, peut servir de point de départ à un modèle plus général, à la fois synchronique et diachronique. Par conséquent, j'essayerai tout d'abord de déterminer s'il est possible ou non de dégager la surimposition (sur d'autres types de mouvements et de gestes) d'une fonction esthétique dominante de la gestuelle. Cette distinction peut être menée à bien dans le cadre d'une structure hiérarchique des composantes, incluant également d'autres fonctions,

y compris celles du quotidien. Il s'agit d'une stratégie d'analyse de la communication culturelle, basée sur la théorie linguistique de la communication d'après Roman Jakobson, qui s'appuie sur l'apparition simultanée de plusieurs fonctions communicatives, et dans laquelle la fonction poétique du langage est définie comme un ensemble d'*Einstellung* en direction même du message⁶. L'objectif d'une telle analyse appliquée au jeu de l'acteur serait d'observer dans quelles conditions la fonction représentative ou esthétique du corps en vient à prendre le pas sur ses autres fonctions, de la même façon que Jakobson définit la domination de la fonction poétique du langage sur la base de l'interaction entre ses caractères paradigmatiques et syntagmatiques, et de la surimposition du principe d'équivalence du premier axe sur le second. Par conséquent, le premier point à éclaircir sera de déterminer dans quelles conditions la fonction esthétique ou représentative du corps humain se manifeste, comment elle se révèle parmi les divers messages exprimés par le corps, et, enfin, comment elle devient le facteur dominant du processus communicatif entre la scène et le public.

Elam affirme tout d'abord que les gestes et les mouvements de l'acteur «sont grossis ou exagérés afin, précisément, d'augmenter leur "socialité"» (p. 78), mais ce codage excessif, même s'il est un élément essentiel, rend surtout ces gestes *théâtraux*, en opposition, donc, avec une définition du jeu de l'acteur comme forme spécifique du comportement humain. En essayant d'isoler un ensemble de principes qui organisent certaines unités de comportement physique dans le continuum de la représentation et en coexistence avec d'autres fonctions du comportement physique, nous pourrions approcher la réalité de la représentation en tant que forme artistique dans laquelle plusieurs événements, y compris dans le domaine de la gestuelle et du comportement physique, sont toujours concomitants.

L'aspect de la gestuelle qui peut servir de base pour définir la fonction représentative du corps, c'est l'utilisation d'axes verticaux et horizontaux de mouvements et de gestes, et leurs diverses combinaisons. Je pense que le mouvement vertical est le plus fondamental et essentiel des deux. Le mouvement horizontal vient en supplément pour créer la structure syntaxique combinée du mouvement dramatique. Bien que la manifestation concomitante de ces deux axes serve de point de départ à la compréhension de l'usage spécifique de la fonction représentative du corps, je les traiterai ici séparément pour plus de clarté. Avant de décrire plus avant ces axes verticaux et horizontaux de mouvements et de gestes, il me semble également nécessaire de remarquer que, bien qu'on puisse les isoler de la perception de l'ensemble des éléments auditifs de la représentation (par exemple, en «coupant» le son), ils se manifestent néanmoins presque invariablement dans la représentation en association avec des groupes thématiques spécifiques ou des développements narratifs. On peut difficilement analyser la gestuelle en l'isolant de la dimension textuelle du théâtre, et

pourtant elle possède une dimension indépendante de la représentation, avec ses règles sémantiques et syntaxiques propres et nettement perceptibles.

Avant de se pencher sur les deux axes de mouvement, il est aussi nécessaire de remarquer qu'ils ne sont pas obligatoirement mis en avant tout au long de la représentation. La fonction représentative du corps n'est qu'une de ses fonctions (les autres dépassent le cadre de cette étude), de la même façon que la fonction poétique n'est qu'une des six fonctions linguistiques, qui est parfois dominante. Lorsqu'une combinaison donnée de gestuelle verticale et horizontale se manifeste sur scène, lorsque – pour employer l'image centrale qui sert de titre à cet article – nous voyons «un ange en marche», la fonction représentative du corps est révélée, ou dévoilée, et mise en relief.

Le mouvement vertical, dans sa forme la plus extrême, s'exprime par la chute et l'élévation du corps humain, qui peuvent s'effectuer, au théâtre, de plusieurs manières : l'acteur, ou l'actrice, peut s'asseoir brusquement sur une chaise ou peut se relever, peut apparaître ou disparaître par une trappe, peut descendre sur la scène par le «*Deus ex machina*», selon l'expression consacrée, ou s'élever vers les régions «célestes».

Du point de vue de l'acteur, le mouvement vertical ébranle la stabilité du mouvement horizontal ou de la station debout immobile. La forme la plus extrême du mouvement vertical, c'est la chute, lors de laquelle toute tension musculaire et tout contrôle de l'équilibre physique semblent totalement supprimés. C'est seulement lorsque l'acteur touche le sol de la scène que son corps retrouve son équilibre originel. Cependant, en bouleversant cet équilibre, l'acteur attire pleinement l'attention du public sur son corps.

L'axe vertical, c'est-à-dire les mouvements vers le haut et vers le bas associés indirectement à la notion de «cycle de la vie», a de nombreuses fonctions au théâtre. Son objectif thématique ou narratif premier vise à établir une communication entre les différents niveaux de l'univers, ou entre des univers différents. M. Bakhtine, dans son ouvrage sur Rabelais, écrit :

Dans la représentation du monde au Moyen-Âge, le haut et le bas (ce qui est élevé et ce qui est abaissé) ont un sens absolu en terme d'espace et de valeur. C'est pourquoi l'image du mouvement ascendant, la manière dont il s'effectue, ou encore les symboles de la chute et de l'élévation jouaient tous, dans ce système de pensée, un rôle exceptionnel, y compris dans les domaines de l'art et de la littérature. Tout mouvement important était observé et interprété uniquement comme s'il était réalisé le long d'un axe vertical, vers le haut ou vers le bas. Toutes les métaphores de mouvement dans l'art et la pensée du Moyen-Âge ont ce caractère clairement défini

et, étonnamment, uniformément vertical. Tout ce qui se rattachait à l'idée de Bien était élevé, tout ce qui se rattachait à l'idée de Mal était bas. L'axe de mouvement horizontal, vers l'avant ou vers l'arrière, n'existait pas; il était sans importance puisqu'il ne modifiait pas les sujets sur l'échelle des valeurs et qu'il ne transformait pas réellement leur destin.⁷

L'axe horizontal n'apparaîtra qu'avec la renaissance de la perspective linéaire : à la surface d'un plan, «en haut» et «en bas» signifient en réalité «loin» et «près» du spectateur. De manière assez paradoxale, «en haut» est petit parce qu'il est loin en terme d'espace, ce qui est en contradiction avec la conception médiévale. En ce qui concerne le développement de l'espace scénique, la combinaison de deux visions du monde (celle du Moyen-Âge et celle de la Renaissance), ou plutôt de deux modes de représentation, s'est révélée féconde en créant un langage où «haut» et «bas» pouvaient avoir des sens différents. Cependant, dans le cas où l'axe vertical est isolé, le mouvement vers le bas conduit à la région des démons et le mouvement vers le haut (avant d'atteindre les régions où le Godot de Beckett est censé attendre) conduit à la sphère des anges, située quelque part entre le monde des hommes et celui des dieux.

Certaines des pièces de théâtre les plus intéressantes et les plus mystérieuses de l'histoire de l'art dramatique sont peuplées de créatures venant des autres mondes : anges, démons ou fantômes. Elles pénètrent par l'axe vertical dans l'univers de fiction représenté sur scène. Cela ne signifie nullement que ces créatures doivent entrer ou sortir de la scène par le haut ou par le bas, même si c'est souvent le cas dans certaines mises en scène. En général, lorsque ces personnages entrent et sortent, le spectateur assiste à l'expression concrète sur la scène de mouvements ou de gestes physiques, corporels qui matérialisent nettement l'axe vertical. La forme la plus extrême de gestuelle «vers le bas», c'est, bien entendu, et ainsi que nous l'avons mentionné plus haut, la chute physique. En termes d'action dramatique, elle se rapporte au destin d'un personnage particulier. Lorsque le destin du héros est tragique, une expression directe de la chute tragique est souvent également exprimée sur scène en termes physiques. C'est cette coordination entre le thème et la narration, d'une part, et la gestuelle d'autre part qui nous conduit à nous interroger sur la fonction représentative du corps humain.

La chute tragique n'est pas nécessairement liée à l'intrusion directe de créatures d'autres sphères ontologiques. La notion de destin, dans le théâtre réaliste contemporain, est souvent rattachée à la matérialisation de l'axe vertical sans qu'apparaissent de telles créatures. Dans *Fantômes* d'Ibsen, par exemple, c'est l'apparition du soleil à la fin de la pièce qui matérialise cet axe. Cependant, selon la théologie chrétienne, le péché originel de même que la chute tragique trouvent leur complément dans la «felix culpa», l'idée de chute

bienheureuse résultant du péché originel et qui permet à l'individu déchu d'être sauvé par l'intervention de Jésus et du pouvoir mystique, surnaturel de son corps. La chute n'est donc pas nécessairement tragique, mais peut, paradoxalement, être un moyen de rédemption. En termes de théâtre, ce paradoxe est de l'ordre du comique et se manifeste dans des formes telles la farce ou le cirque. Dans ce contexte, un autre sujet important, mais qui mériterait un traitement séparé, est la relation entre la transformation du corps en œuvre d'art et la notion chrétienne de transsubstantiation : la transformation du corps de Jésus-Christ en moyen de rédemption du péché originel.

Pour ce qui est de l'axe horizontal, le mouvement classique de déplacement est la marche. Dans un second temps, l'élaboration esthétique de la marche sur la scène, qui attire l'attention du spectateur sur sa dimension représentative, se base sur différentes formes de répétitions. Le mouvement horizontal de l'individu, et surtout du groupe, crée une séquence dont on peut dire qu'elle possède une qualité processionnelle. Je pense que le terme «procession», qui ne recouvre pas nécessairement une dimension strictement cérémonielle ou rituelle, peut être défini selon les principes de répétition appliqués par Jakobson. Il avance que la fonction poétique/esthétique du langage est basée sur la surimposition d'éléments d'équivalence : la répétition d'unités phonétiques dans le continuum du texte. La différence, sur la scène, c'est la co-occurrence d'une organisation temporelle et spatiale des éléments corporels. Chaque «pas» effectué par un individu est la répétition dans le temps d'un mouvement donné, et, en même temps, ce «pas» est synchronisé entre les membres du groupe dans la dimension spatiale de la représentation. La répétition dans le temps, accompagnée de la synchronisation spatiale, est fréquente dans la danse ou dans le mime et est un élément caractéristique du «Tanztheater» contemporain. Au cinéma, un effet qui nous est aussi familier, c'est lorsqu'une avenue new-yorkaise, remplie d'individus, produit une image de la foule totalement esthétique. Il nous semble alors que tous les individus se déplacent exactement de la même façon.

Pour résumer la formulation théorique de ces points, je dirai :

- qu'on peut considérer le mouvement dans l'axe vertical comme essentiellement représentatif du destin de l'individu, que ce soit la chute tragique (mouvement vertical vers le bas), ou un mouvement sur le mode comique (mouvement vers le haut à partir d'une position basse);
- que le mouvement horizontal semble être, pour sa part, une expression du groupe, ou une expérience collective, et s'effectue généralement dans la sphère sociale, au niveau de la scène;
- qu'on peut également trouver diverses formes de mouvements utilisant la profondeur de la scène. Du fait de l'inclinaison traditionnelle de celle-ci, les mouvements en direction du public ou bien ceux qui s'en éloi-

gnent allient les axes horizontaux et verticaux. La plus marquante de ces formes intermédiaires, fréquemment utilisée au théâtre, c'est le mouvement diagonal. Il est intéressant de se demander si la rencontre ou l'interaction des axes horizontaux et verticaux, en tant qu'expression possible ou potentielle de la lutte entre l'individu et la société qui l'entoure, peut aussi se retrouver concrètement dans les mouvements et les gestes de l'acteur lors de certaines représentations. Le titre de cet article, «Un ange en marche», veut souligner la transformation de la descente de l'ange en marche horizontale, et l'aspect fondamental pour la notion de gestuelle au théâtre de ce continuum entre les deux axes. Le mouvement vertical est lié au mouvement horizontal et c'est ensemble qu'ils font naître la fonction représentative du corps. Dans ce qui suit, je me limiterai cependant essentiellement à des exemples de gestuelle verticale, parce que le processus commence dans cet axe. Son prolongement graduel dans un mouvement horizontal sera, d'une certaine manière, toujours présent.

*

Ce qui m'a, initialement, incité à formuler ces questions, ce fut d'assister aux répétitions de deux pièces à Stockholm en 1987-1988, la dernière «pièce de chambre» d'Auguste Strindberg, *Le Gant noir* (1909), mise en scène par Wilhelm Carlsson au Kungliga Dramatiska Teatern, le théâtre national suédois; et une pièce contemporaine du poète suédois Eva Strom, *L'Aquarium aux crapauds*, mise en scène par Suzanne Osten, pour un public d'enfants et d'adultes au théâtre indépendant Unga Klara, affilié au théâtre municipal de Stockholm⁸.

La pièce de Strindberg est centrée sur la question du péché de l'homme et de la nécessaire intervention de forces surnaturelles pour parvenir à l'expiation et à la réconciliation dans le cadre de la société bourgeoise. Elle montre la complexité de la vie quotidienne dans un appartement où la maîtresse de maison a injustement accusé une de ses domestiques d'avoir volé une bague de prix. La dame est punie par deux créatures surnaturelles – un ange et un «tomte» scandinave traditionnel, personnage assez proche du Puck de Shakespeare – qui habitent tous deux la maison et la dirigent. Ils enlèvent le jeune enfant de la maîtresse de maison et ne le lui rendent qu'après qu'elle se soit repentie de ses fausses accusations : elle a retrouvé sa bague dans un gant noir qu'elle avait égaré.

La pièce d'Eva Strom tourne elle aussi autour de la vie de famille. Elle décrit le divorce difficile de deux ex-divorcés et de leurs enfants respectifs : un père et sa fille, une mère et son fils, qui vivent en famille depuis plusieurs années. Les enfants, qui ont vécu jusque-là comme frère et sœur, doivent aussi se séparer à cause du nouveau divorce, et la jeune fille doit abandonner l'aquarium où vivent ses crapauds bien-aimés, car elle va quitter la Suède pour aller vivre à New York avec sa mère. C'est cet aquarium, symbole de la famille contemporaine, qui donne son nom à la pièce.

En assistant à ces répétitions, je me suis rendu compte qu'il existe des éléments récurrents dans le continuum des textes dramatiques, et que ceux-ci posent toujours des problèmes spécifiques aux metteurs en scène et aux acteurs. Pratiquement à chaque fois qu'un de ces éléments se présentait, la répétition s'arrêtait, et il fallait rechercher une solution satisfaisante. Ce qu'il est intéressant d'observer, c'est que même après le choix de principes de base de mise en scène, ces éléments posaient encore problème, ils étaient plus «résistants» que les autres, et diverses rectifications, voire parfois des modifications importantes, furent toujours plus ou moins nécessaires. Il était indéniablement plus difficile pour les acteurs de résoudre ces problèmes à partir de «conditions particulières» que ça ne l'était pour les autres parties du texte. Ils se trouvaient face à de réelles difficultés quant à l'organisation de leur comportement physique, de leurs gestes et de leurs intonations, qui ni ne les satisfaisaient vraiment, ni ne satisfaisaient leur metteur en scène respectif.

Afin de démontrer de façon concluante que c'est le texte, et non l'expérience ou le savoir-faire d'une troupe et d'un metteur en scène, les caractéristiques particulières d'un espace scénique, les concepts et les stratégies d'interprétation qui génèrent ces problèmes, il faudrait comparer plusieurs mises en scène du même texte, ce qui ne m'a pas été possible jusqu'ici. Cependant, les metteurs en scène m'ont confirmé avoir eu conscience de ces fortes «résistances» à certains endroits du texte et lors de mises en scène précédentes, bien que nous n'ayons pas, à ce moment-là, discuté de la nature de ces zones problématiques. Ce qui paraît leur être commun, néanmoins, c'est le passage brutal et soudain d'une situation ou d'un état à un autre : ce que l'on pourrait qualifier de «point de rencontre entre deux univers». Cette rencontre a lieu lorsque l'ange ou le «tomte» entrent sur scène chez Strindberg, ou lorsque le crapaud prend vie de plusieurs façons différentes dans la mise en scène de Suzanne Osten.

Pendant les répétitions de la pièce de Strindberg, à chaque fois que l'ange faisait sa première apparition, un sentiment de malaise finissait par causer une interruption du travail. Dans la version achevée, c'est finalement le «tomte» qui apparaît soudain en premier sur la scène, alors qu'au début des répétitions, et avant l'adoption de la solution du «tomte», les différents occupants de la maison entraient un par un. Ainsi, lors de la première étape du processus de répétition, l'ange faisait son entrée dans ce qui était scéniquement établi comme l'univers des humains, et c'est ce qui faisait nettement problème. En faisant entrer le «tomte» en premier sur scène, une relation différente entre l'univers des humains et celui des créatures surnaturelles était établie. Dans la mise en scène finale du *Gant noir*, le «tomte» et l'ange descendaient sur la scène circulaire par des escaliers qu'ils étaient les seuls à utiliser. Les spectateurs, de même que les habitants humains de la maison, entraient horizontalement dans la structure circulaire, qui ressemblait à

une véranda et qui abritait le public et l'espace scénique. Ils y pénétraient au niveau de la scène, tandis que les personnages surnaturels utilisaient clairement l'axe vertical. Les répétitions terminées, la représentation débutait par l'entrée soudaine du «tomte», qui bondissait sur la scène en tombant presque des escaliers. L'entrée verticale de l'ange, qui était censé avoir des ailes mais portait seulement une tunique flottante pour des raisons de commodité, était rehaussée par une pluie d'or et par une plume rouge qui tombaient du milieu du plafond de la scène. La «division» entre son apparition physique et son apparition spirituelle et métaphysique créa de gros problèmes de coordination à l'actrice et au metteur en scène durant les répétitions. Cependant, lors des représentations, l'utilisation de l'axe vertical mit nettement en relief tant la théâtralité des mouvements de l'ange que son entrée dans «notre» univers.

C'est d'une autre rencontre entre deux univers dont il s'agit dans *L'Aquarium aux crapauds*. Suzanne Osten avait décidé qu'à certains moments de la pièce les acteurs devaient incarner des crapauds. En utilisant des costumes et des masques de différentes tailles, ou même parfois avec leur propre corps, personnifiant les animaux, les acteurs devaient créer la rencontre entre l'univers humain et l'univers animal. Ces passages de l'un à l'autre devaient représenter symboliquement la vengeance des enfants, et exprimer leur colère à l'égard de leurs parents. En même temps, ils devaient signifier l'émergence de l'aspect animal dans l'homme, tout à la fois force créatrice et incontrôlable. Lors des représentations, et après des répétitions éprouvantes, le passage de l'humain à l'animal s'effectuait par une chute brusque de la station debout à la position à quatre pattes du batracien. Dès que les acteurs touchaient le sol, ils se mettaient à émettre des coassements qu'ils avaient répétés à fond avec un orthophoniste. Ce passage d'un univers à un autre s'effectuait bien sûr d'une façon «naturelle», mais en même temps il faisait ressortir l'aspect théâtral des gestes en utilisant la chute non comme moyen de «transport» ou comme mouvement d'un univers vers un autre au sens propre, mais comme expression de la transformation même du corps des acteurs et du retournement symbolique que cette transformation impliquait.

Ce ne sont que quelques exemples et nous ne pouvons pas les développer ici plus avant. Mais il ne fait aucun doute que, pendant les répétitions de ces deux pièces, ces rencontres et ces passages n'aient créé de nombreux problèmes. Les aspects techniques furent modifiés et adaptés plusieurs fois et discutés en profondeur par les participants avant et après les répétitions. La manière dont les acteurs utilisaient leur corps, leurs mouvements et leurs gestes dans ces «zones de problèmes» furent des sujets d'expérience approfondis, et dans les deux mises en scène les problèmes furent réglés en utilisant clairement l'axe de mouvement vertical. Les exemples présentés plus haut ne sont pas les seuls moments dans ces pièces où les mouvements verticaux furent utilisés. Mais il semblerait que dans tous les cas où une gestuelle

verticale fut employée, ce fut lorsque apparaissait une «résistance» textuelle, qui se manifestait par une forme ou une autre d'interaction ou de communication entre deux univers différents.

Par exemple, dans *Le Gant noir*, lorsque la jeune servante, accusée d'avoir volé la précieuse bague, est confrontée à la maîtresse de maison, elle est traînée sur le sol, adossée à l'autre servante, et lorsqu'elle s'approche de sa maîtresse elle glisse à terre, jusqu'à s'agenouiller devant elle. Cette scène ne représente pas la rencontre de deux mondes au sens métaphysique, ontologique, comme dans les exemples précédents, mais plutôt le face à face entre la maîtresse et la servante, qui exprime clairement une rencontre entre deux univers sociaux et deux systèmes moraux différents. C'est ainsi que la tradition du théâtre réaliste/psychologique exprime la rencontre de deux mondes : comme un conflit de classes et de normes sociales.

Sur scène, l'acteur tombe ou perd l'équilibre à de nombreuses occasions, attirant ainsi l'attention du public sur les tensions, l'insécurité et finalement sur le réagencement des «conditions particulières» produit à cette occasion. Ce qui me semble essentiel, pourtant, c'est que ces occasions sont presque toujours liées à quelque changement fondamental dans le développement thématique ou narratif de la pièce.

Avant de clore ce chapitre fondé sur une observation empirique de la représentation théâtrale, je souhaite donner un court exemple supplémentaire. Lorsque le metteur en scène israélien Chanan Snir en était à la phase finale des répétitions de *Père* de Strindberg en 1989 au Théâtre National Habima⁹, je fus invité à assister à l'une d'entre elles. Avant de commencer, Snir m'expliqua comment s'était déroulé le travail, et je lui demandais, sans lui expliquer en détail pourquoi cela m'intéressait, si des passages de la pièce lui avaient posé quelque problème particulier. Il répliqua, se moquant un peu de lui-même, et comme si cela n'avait guère d'importance (alors qu'il était convaincu du contraire), que la scène, dans laquelle Laura déclare à son mari qu'elle l'a tout d'abord considéré comme son enfant et que, l'enfant devenu son amant, elle en a ressenti du dégoût, fut tellement complexe à réaliser scéniquement qu'il avait même envisagé de la couper intégralement.

Je ne posai plus de question, mais en voyant la scène les choses me parurent évidentes. Laura était tout près du Capitaine. Après un bref instant d'attirance physique où ils s'embrassent presque, le mari comprend les paroles de sa femme, il la projette violemment au sol, puis de cette position à terre il l'aide à s'agenouiller, et la maltraite à nouveau. Ici, la lutte des sexes revêt l'aspect d'une brève rencontre entre deux mondes, un moment d'attirance physique qui se transforme brusquement en dégoût mutuel entre un homme et une femme, et qui fait nettement ressortir l'intensité dramatique du mouvement vertical.

La dernière partie de cet article abordera la notion de gestuelle dans une perspective totalement différente. Je voudrais m'arrêter un instant sur un point particulier de l'histoire du jeu de l'acteur qui me semble de première importance pour une compréhension de la fonction représentative du corps. Il ne s'agit ici que d'une très rapide présentation de ce qui, je l'espère, pourra servir de base à une analyse plus poussée du corps de l'acteur dans une perspective diachronique et mythopoétique.

La question essentielle que nous avons évoquée jusqu'ici, c'est la capacité de l'acteur à transformer son corps en œuvre d'art, en objet esthétique. J'ai essayé d'aborder ce point en avançant que l'acteur, afin de rendre cette transformation possible, doit exécuter avec son corps une gestuelle précise, qu'on peut résumer comme l'emploi de l'axe vertical de mouvements et de gestes qui, combiné avec des mouvements horizontaux, devient esthétiquement signifiant dans le contexte général d'une mise en scène particulière et de ce qu'elle souhaite exprimer. En résumant cette question, je voudrais faire remarquer comment l'ange, créature à cheval sur deux univers et qui peut passer de l'un à l'autre, est non seulement l'image utilisée pour saisir l'essence de l'acteur, mais aussi le véhicule qui permet de décrire, en termes mythopoétiques, la naissance de l'acteur et de l'art de son jeu. Nous prendrons les *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke comme élément de départ de notre exposé. Dans sa quatrième élégie, Rilke décrit les ambivalences et les ambiguïtés que font naître dans l'esprit du poète tous les aspects du monde qui l'environne :

Mais, absorbés par un objet,
nous sentons toujours l'attrance d'un autre.
Le conflit est notre seconde nature [...] ¹⁰

Cependant, continue le poète, les marionnettes sur la scène sont porteuses d'une totalité que même le danseur ne possède pas, car :

[...] Aussi légèrement qu'il se meuve,
il est costumé, maquillé,
homme ordinaire qui se hâte vers son foyer
et y pénètre par la cuisine ¹¹

Rilke met en avant le fait que le danseur, après la représentation, accomplira les basses tâches du quotidien, ce qui le rend impropre à la représentation esthétique et à la transformation en œuvre d'art. Le poète ne supporte pas «ces masques humains à moitié pleins», et c'est plutôt «la peau rembourrée, les fils, le visage qui n'est qu'apparence» qui le fascinent et qui, dans le souvenir qu'il a de son enfance, ne le lassaient jamais, qu'il pouvait toujours et encore contempler. Il continue ainsi :

[...] n'ai-je point raison
de sentir que je *dois* demeurer assis,
que je dois attendre devant le théâtre

de marionnettes,
ou, plutôt, le fixer si intensément qu'enfin,
pour répondre à mon regard, un ange doit ap-
paraître
et donner vie aux peaux rembourrées.
Ange et marionnette : un vrai spectacle, enfin. ¹²

C'est l'ange qui permet la transformation esthétique de l'objet inanimé. Cependant, dans le contexte général des *Élégies de Duino*, les anges ne sont jamais considérés comme des rédempteurs qui apportent un dénouement, mais plutôt comme les «oiseaux meurtriers de l'âme» (p. 157) qui apportent la terreur. Déjà, dans la strophe initiale de la première élégie, Rilke s'exprime clairement :

[...] Car la beauté n'est rien d'autre
que le début de la terreur, que nous sommes
encore tout juste capables de supporter,
et nous sommes tellement stupéfaits car elle
dédaigne sereinement de nous anéantir.
Chaque ange est terrifiant. ¹³

Les *Élégies* de Rilke sont l'expression d'un instant, mais d'un instant essentiel, dans le développement historique très complexe du corps de l'acteur. Le film de Wim Wenders, *Der Himmel uber Berlin*, en est un autre. Ainsi que l'écrit Wenders dans son premier traitement du film, plusieurs sources d'inspiration lui ont suggéré de choisir deux anges comme héros. Les *Élégies de Duino* de Rilke en sont une, de même que le célèbre passage de Walter Benjamin sur le tableau de Klee, «*Angelus Novus*». Wenders écrit aussi qu'il n'est pas en mesure de comprendre exactement pourquoi il a choisi de peupler d'anges son histoire sur Berlin ¹⁴. Ce qui est important, en rapport avec Rilke en particulier, c'est que Wenders propose une autre réponse à la notion, développée dans *Les Élégies de Duino*, de genèse du «Schauspiel», ou jeu de l'acteur. Pour Rilke, l'acteur est une union entre l'ange et la marionnette, alors que pour Wenders, l'acteur est un ange qui descend et se fait homme, en quelque sorte un ange déchu.

Der Himmel uber Berlin est un film très complexe qui, à n'en pas douter, raconte plusieurs histoires; mais l'un des récits principaux concerne le mythe étiologique de la naissance du corps de l'acteur. Les deux personnages principaux du film, les anges Damiel et Cassiel, planent au-dessus de Berlin, alors divisée. Ils sont la conscience de la ville, ils peuvent tout voir et tout entendre, même les pensées des hommes. Cependant, seuls les jeunes enfants sont en général conscients de leur présence. Damiel tombe amoureux de Marion, trapéziste venue à Berlin avec un cirque. Elle porte toujours des ailes lorsqu'elle s'entraîne ou qu'elle est en représentation, alors que les anges, dépourvus d'ailes, sont vêtus de pardessus et d'écharpes. Ce n'est que dans une des toutes premières images du film que Damiel apparaît avec des ailes transparentes qui disparaissent aussitôt. Il faut aussi noter qu'à un moment Marion est sur le point

de tomber du trapèze, alors que les anges ne semblent jamais perdre leur équilibre, sauf lorsque Damiel s'apprête à effectuer sa descente.

Afin de vivre son amour pour Marion, Damiel doit devenir humain, il doit quitter son existence d'ange, il doit tomber. C'est peut-être la réalisation la plus directe possible de l'expression «tomber amoureux». Au niveau narratif, la recherche qu'effectue Damiel pour retrouver Marion constitue le fil directeur narratif le plus élaboré du film, et le film se termine (même si «à suivre» apparaît sur l'écran) lorsqu'ils sont réunis, d'abord dans le bar, puis, ensuite, lorsque Damiel entraîne Marion à la corde pour un nouveau numéro et pour leur futur travail d'acteurs. À ce moment-là, Marion ne porte plus les ailes de plume de l'artiste de cirque car, c'est ainsi que je l'interprète, sa rencontre avec l'ange déchu Damiel a fait ressortir son potentiel artistique, et, pour le véritable artiste, ni les ailes ni l'armure (qui tombe sur la tête de Damiel lorsqu'il touche terre) ne sont nécessaires. L'outil de l'acteur, c'est son corps.

L'autre personnage important du film, c'est l'acteur Peter Falk qui joue son propre personnage d'acteur, arrivant à Berlin en avion au tout début de l'histoire pour tourner un film sur l'Allemagne nazie. Parmi les personnages secondaires, on peut noter le vieil homme qui incarne la voix intérieure du poète épique Homère, ainsi que le chanteur Nick Cave, qui se produit dans la boîte de nuit où se rencontrent Damiel et Marion. Falk, le vieil homme et Cave portent aussi en eux quelque chose de surnaturel et sont, comme Marion, et plus tard Damiel, chacun à leur façon, des *performers*. À la fin du film, Cassiel assis sous l'une des ailes de la statue de l'Ange de la Victoire, figure de premier plan dans le film et qui symbolise le cours de l'Histoire, reste un ange.

Avant d'analyser une courte séquence du film, je voudrais brièvement commenter l'utilisation que fait Wenders du noir et blanc et de la couleur, car elle est intimement liée à l'idée d'incarnation (d'être une personne et un corps humains), et à l'usage des sens. Les anges voient le monde en noir et blanc. C'est une métaphore pour exprimer que Damiel et Cassiel ne possèdent pas les sens humains de l'odorat, du toucher et du goût. La première fois que la couleur est utilisée, c'est lorsque Marion s'entraîne au trapèze avant la première représentation du cirque à Berlin. À ce moment-là, comme Wenders l'explique dans le script, ce sont les musiciens de l'orchestre et son entraîneur qui lui demande de se concentrer, qui la voient. Elle répond à l'entraîneur : «je tomberais sur vos têtes si je ne me concentrais pas»¹⁵. Mais, dans la suite du film, les séquences en couleur deviennent une métaphore de l'amour de Damiel pour Marion et de son désir de se transformer en être humain. Lorsque cette transformation advient enfin, la couleur envahit presque totalement la narration cinématographique. La transition graduelle vers la couleur marque que Damiel tombe (amoureux) graduellement afin de devenir humain.

L'une des séquences essentielles du film, c'est la chute matérielle de Damiel. Bien qu'elle soit anticipée diversement à travers le désir que Damiel éprouve pour Marion, l'urgence de la situation apparaît lorsque Damiel rencontre Peter Falk devant une buvette ambulante. Peter Falk s'adresse à Damiel : c'est la première scène du film où un humain parle à un ange. Il lui dit :

Je ne te vois pas, mais je sais que tu es là! Je le sens.
J'aimerais voir ton visage, te regarder dans les yeux
et te dire comme c'est bon d'être ici. Simplement
de pouvoir toucher quelque chose! Là, c'est froid!
C'est agréable.¹⁶

La scène se termine lorsque Peter Falk tend la main à Damiel, qui ne retourne pas le geste et lui dit «Companero» (p. 123), indiquant ainsi qu'en tant qu'acteur arrivé là dans une autre créature ailée, l'avion, il peut sentir la présence de Damiel. Juste après cette rencontre, on voit Damiel et Cassiel marchant ensemble le long du Mur de Berlin, alors que les quelques militaires en faction ne les voient pas. Damiel annonce qu'il veut entrer dans la rivière, se référant clairement à la célèbre idée d'Héraclite selon laquelle tout, dans le monde, est en flux, *Panta Rei*, et exprimant ainsi son désir de vivre la vie du monde. À la fin de cette scène, nous voyons Cassiel porter Damiel dans ses bras, et la caméra montre les traces de pas d'un individu, indiquant que Damiel a enfin touché terre, qu'il est devenu humain et qu'il utilise à présent l'axe de mouvement horizontal et non plus l'axe vertical, qui ne permet pas de laisser des traces de pas. Les traces sur le sol marquent à la fois le passage d'un univers à un autre, et la transformation de l'ange en humain.

Dans la scène suivante, en couleur, Damiel est couché sur le sol le long du Mur. Il se réveille et trouve près de lui une armure médiévale. Il fait ses premiers pas horizontaux dans la ville, vend l'armure à un antiquaire et s'achète de nouveaux vêtements. Il se dirige vers le bunker où Peter Falk tourne son film sur l'Allemagne nazie. Lorsqu'ils se rencontrent à nouveau, Falk est surpris : «Ça alors, je m'attendais à un homme plus grand, je ne sais pas pourquoi...» (p. 137). Ce qui montre qu'il sait parfaitement à qui il a affaire. Falk veut prêter quelques dollars à Damiel pour l'aider, mais celui-ci décline poliment l'offre :

Damiel : J'ai vendu quelque chose.
P. Falk : L'armure, n'est-ce pas? Combien tu en as tiré?
Damiel : Deux cents marks.
P. Falk : Tu t'es fait avoir, mais ça arrive. Laisse-moi te raconter quelque chose. Ça remonte à trente ans! À New York... le crédit municipal à l'angle de la 23^e rue et de Lexington : le type m'en a donné cinq cents dollars.
Damiel : Tu étais...
P. Falk : Ouais.
Damiel : Tu es...? Toi aussi?
P. Falk : Eh ouais! On est nombreux.¹⁷

C'est à ce moment que la nature de l'acteur devient claire : créature verticale qui se déplace horizontalement dans le cours de l'Histoire; et que devient clair aussi comment son corps naît et se transforme.

1. «The inevitable starting point of any discussion of the actor's presence on the stage is the fact that we see him as both character and performer» (p. 119). Les citations sont tirées de B.O. States, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of the Theatre*, Berkeley, University of California Press, 1985.
2. «[...] how the channel of the actor's body influences the nature and rigor of the dramatic text that passes through it [...] what the actor's presence does to the text as it passes through him, transcending textuality and becoming a theatrical representation» (*ibid.*, p. 128).
3. «Semioticians think of gesture as one of two kinds of language the actor uses. This makes sense, if for no other reason than that speech and gesture can be distinguished and have, since classical times been treated as separate and complementary arts. [...] Phenomenologically, gesture must finally be understood not as the kinetic imprint that speech or thought make on the actor's body, or even as something that reflexively precedes speech, as it may on one level, be argued. Gesture is the *process* of revelation of the actor's presence [...] and this presence, as the organ that feeds on the dramatic text, is the governing center of what is possible in the theater» (*ibid.*, p. 137-138).
4. «Once gesture becomes the object of a descriptive discourse, it loses all specificity; reduced to the level of a text, it does not give any account of its volume, of its signifying force, of its place in the global stage message. It becomes like any other kind of text, where the gestural has lost all of its own qualities.» : P. Pavis, «Problems of a Semiology of Theatrical Gesture», *Poetics Today*, II, 3, 1981, p. 65.
5. Toutes les citations de K. Elam sont tirées de *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres et New York, Methuen, 1980.
6. R. Jakobson, «Linguistics and Poetics» in T. Sebeok (dir.), *Style in Language*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1960.
7. «In the medieval picture of the world, the top and bottom, the higher and the lower, have an absolute meaning in the sense of space and of values. Therefore, the images of the upward movement, the way of ascent, or the symbols of descent and fall played in this system an exceptional role, as they did also in the sphere of art and literature. Every important movement was seen and interpreted only as upward and downward, along a vertical line. All metaphors of movement in medieval thought and art have this sharply defined, surprisingly consistent vertical character. All that was best was highest, all that was worst was lowest. The horizontal line of movement, forward or backward, is absent; it was non-essential, since it brought no change to objects in the scale of values or in their true destiny.» : M. Bakhtine, *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 401.
Voir aussi E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963.
8. J'ai décrit trois processus de répétitions dans «From Chaos to Order in the Rehearsals of *The Aquarium of Toads*», *Nya Teatertidningen*, octobre 1988, p. 34-37; et «The Black Glove by August Strindberg : Wilhelm Carlsson's production at the Royal Dramatic Theatre (Dramaten) in Stockholm, 1988», *Theatre Research International* et *Nordic Theatre Studies* (à paraître).
9. Pour une brève analyse de cette mise en scène, voir mon article «Strindberg's *The Father* at the Habima Theatre – a completely new approach», *Strindbergiana*, V, Atlantis, Stockholm, The Yearbook of the Strindberg Society, 1990, p. 100-104.
10. «But we, while we are intent upon one object, already feel the pull of another. Conflict is second nature to us [...]» : toutes les citations sont tirées de R. M. Rilke, *Duino Elegies, The Selected Poetings of Rainer Maria Rilke*, New York, Stephen Mitchell, Picador classics, 1987, p. 169.
11. «[...] However lightly he moves, he's costumed, made up – an ordinary man who hurries home and walks in through the kitchen.» (*ibid.*, p. 169).
12. «[...] am I not right to feel as if I must stay seated, must wait before the puppet stage, or, rather, gaze at it so intensely that at last, to balance my gaze, an angel has to come and make the stuffed skins startle into life. Angel and puppet : a real play, finally.» (*ibid.*, p. 171).
13. «[...] For beauty is nothing but the beginning of terror, which we still are just able to endure, and we are so awed because it serenely disdains to annihilate us. Every angel is terrifying.» (*ibid.*, p. 151).
14. W. Wenders, *Die Logik der Bilder, Essays und Gespräche*, Frankfurt (Main), Verlag des Autoren, 1988, p. 93-104. Voir aussi, *The Cinema of Wim Wenders : From Paris, France to «Paris, Texas»*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988; R. Rauh, *Wim Wenders und seine Filme*, Munich, Wilhelm Heyne Verlag, 1990; et *Wim Wenders, Reihe Film 44*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1992.
15. «I would fall on your heads if I wouldn't hold myself together» : toutes les citations sont tirées de W. Wenders et P. Handke, *Der Himmel über Berlin*, Frankfurt (Main), Ein Filmbuch, Suhrkamp, 1987, p. 39.
16. «I can't see you, but I know you're here! I feel it. I wish I could see your face, just look into your eyes and tell you how good it is to be here. Just to touch something! Here, that's cold! That feels good» (*ibid.*, p. 122-123).
17. «Damiel : I sold something.
P. Falk : The armour! Right? What kid you get for it?
Damiel : Two hundred marks.
P. Falk : You got robbed, but that happens. Let me tell you something. I'm going back now thirty years! New York City ... pawn shop, 23rd and Lexington : the guy gave me five hundred dollars.
Damiel : You were...
P. Falk : Yeah.
Damiel : You are...? You, too?
P. Falk : Oh yeah! There's a lot of us.» (*ibid.*, p. 138-139).

LECTURES CRITIQUES

Portrait d'un autoportrait

Manon Regimbald

*Et maintenant, qu'est-ce qu'un fait?
[...]*

*Nous ne prétendons pas que ce qui est ici appelé fait est le phénomène entier, mais seulement un élément du phénomène – autant qu'il appartient à un lieu et à un moment particuliers. Que, lorsqu'on tient compte d'un plus grand nombre de choses, l'observateur se trouve dans le domaine de la loi, je l'admets tout à fait.*¹ Charles S. Peirce

Se questionner sur le fait installatif. Fissurer l'interrogation du signe et ouvrir le courant phanéroscopique. Y infiltrer les transports installatifs d'*Autour de l'autoportrait* dans ce qu'ils figurent, actent et généralisent. Développer de ces interprétants et chercher à savoir comment la feinte picturale mise en scène détourne le photographique qui, esquivé une première fois par la technique photocopique², est aussi recouvert à grands coups d'acrylique. Se demander également d'un point de vue pragmatique devant cette galerie d'autoportraits où prolifèrent à qui mieux mieux les doubles et les substituts – question de rendre apparent ce qui ne se donne plus en présence – comment le pouvoir du nom propre comme moyen d'interpellation variable meut le dialogue installatif. À partir de la disposition en miroir de l'installation, tenir compte aussi de l'ombre tracée des obscures origines de la peinture et de la plastique.

i
*C'est à propos du portrait que la photographie révélera aussitôt quelle menace elle constitue pour la peinture [...].*³ Jean-Marie Pontévia

*[...] commencer à comprendre par la même occasion que l'autoportrait n'est peut-être rien d'autre après tout que le paradigme de la peinture. Son exemple.*⁴ Philippe Lacoue-Labarthe

Dans une logique sémiotique et partant de la seconde trichotomie du

signe, *in actu*, l'installation désigne. De façon générale, nous avons déjà proposé qu'en exposant sa *théâtralité*⁵, elle trafique les disciplines – peinture, sculpture, photographie, dessin, architecture, vidéo, etc. D'entre les arts, elle s'y objecte. Dynamiquement, elle y réagit, les dissémine, les greffe, les critique et les conteste comme autant d'objets trouvés, dont elle fait commerce et tire profit. Ce faisant, elle récuse la «spécificité» moderniste et sa pureté. De plus, rappelons qu'à ses débuts, l'installation livrait bataille tout particulièrement à la peinture⁶ par la voie notamment du photographique. Dans cette optique, nous chercherons à voir comment, d'une part, le mode installatif trafique la photographie et la peinture dans *Autour de l'autoportrait* (1992-93) de Denyse Gérin et, de l'autre, comment les dédoublements de l'autoportrait qui vont et viennent entre le regardant et le regardé, entre le voir et le vu chez cette artiste marquent ces déplacements. C'est qu'au moyen de la reprographie, Gérin transfère, à plusieurs exemplaires, son propre travail photographique ou encore elle photocopie des œuvres célèbres (par exemple *Autoportrait* (1785) de Goya, *L'Atelier* (vers 1665) de Vermeer, *L'Atelier de Courbet*, *Le Portrait au chevalet* (1626-29) de Rembrandt, *Les Ménines* (1656) de Vélasquez) qu'elle encolle ensuite sur de la toile dans le cas de petits formats ou sur des panneaux de bois pour ceux plus grands. Une fois le marouflage terminé, l'artiste réalise des séries de tableaux (développant une thématique précise en correspondance avec les images déjà superposées) dont les cadres peints en trompe-l'œil poursuivent le sujet évoqué. Elle construit aussi des objets en bois ou en métal qu'elle installe dans des mises en scène dont le parti pris ludique est manifeste. Son intérêt pour la thématique de l'autoreprésentation – aujourd'hui développée par la voie de l'autoportrait – remonte à 1979 alors qu'elle abordait

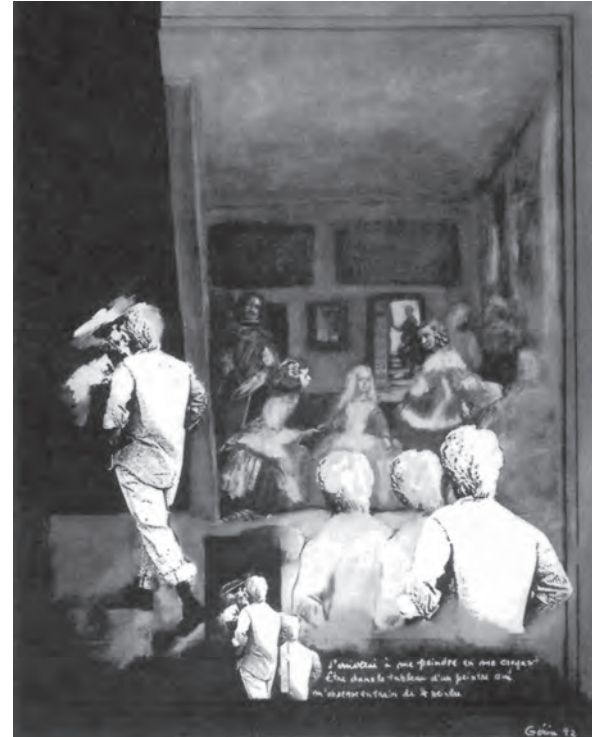
AUTOUR DE L'AUTOPORTRAIT

En noir et blanc et en couleur

DENYSE GÉRIN

Une installation en trois volets

Volet 1 : au centre d'exposition *Expression* de Saint-Hyacinthe, du 21 mars au 18 avril 1993; volet 2 : au centre *Occurrence*, espace d'Art et d'essai contemporains de Montréal, du 1^{er} avril au 2 mai 1993; volet 3 : à la Galerie *Séquence* de Chicoutimi du 24 septembre au 24 octobre 1993.



Denyse Gérin, *J'arriverai à me peindre*, 1992.
Couleur, techniques mixtes sur bois, 49 x 39 cm.
Détail de l'installation.
Photographie: Denis Alix.

déjà la notion d'atelier. En 1991, l'artiste expose une suite d'installations : *L'Atelier/transgression à l'échelle*, partagée en trois parties, soit *Les Escabeaux*, *Les Chevalets*, et *Carnets et croquis*. Les questions d'étude, d'esquisse et d'original qui y étaient mises de l'avant ont servi d'amorces à sa recherche actuelle.

Dans notre analyse, nous tiendrons compte de l'extraordinaire potentiel de reproduction de la reprographie qui permet à Gérin de jouer avec ses multiples, tout comme cela rend possible aussi la multiplication des *Ménines* de Vélasquez avec lesquelles l'artiste commerce allégrement. Affaires de voir et de montrer, Gérin les sortira de leur

cadre et les poussera au seuil de son installation, au milieu d'incessantes feintes et d'esquives. Comment cette double prolifération des images de la portraitiste et des personnages des *Ménines* – point de mire magistral pour observer les artifices de la représentation classique, observatoire canonique du spéculaire – surenchérit-elle le trafic disciplinaire? voilà ce que nous examinerons. Voyons.

ii

*Dans l'art du portrait les photographies servent d'intermédiaires entre l'original et la ressemblance.*⁷

Charles S. Peirce

Tout d'abord, Gérin se photographie. Elle se coupe du réel. Elle s'arrache au continu du temps et de l'espace et s'en retranche soudainement. Elle fige l'ombre de son passage, la remarque et recommence le coup. Elle se risque à nouveau, une autre fois. Pour un moment, l'ombre est cernée, le temps de la pose. Gérin répète la prise, toujours à refaire, coup par coup. À chaque prise, le photographique s'arrête, isolant le geste qu'il a ravi une fois pour toutes. L'instant perpétuel est couché sur le papier. La photographe, elle, s'expose.

Autoportrait(s) de femme(s)⁸. Gynécée. D'emblée nous pourrions affirmer simplement que Gérin répond au paradigme de la représentation d'une peintre elle-même en train de se peindre⁹. Mais en fait, curieux autoportrait où la figure perd la face, élidée. Nouvel avatar du portrait : ici l'en-face est exceptionnel¹⁰. À peine Gérin nous regarde-t-elle. Plus souvent de dos ou de profil, elle marginalise sa propre image. L'œil ailleurs, elle se montre comme un pivot. Dans la foule des *Ménines*, Gérin se retourne. Marginale, elle se glisse à l'ancienne mode de l'autoreprésentation de l'artiste, aux rives de la figure. Souvenez-vous d'Angelica Kaufmann (1741-1807) qui, bien que privilégiant l'autoportrait comme mode de représentation, aura maintes fois usé d'allégories ou de portraits de groupes pour supporter sa propre image¹¹. Passage saisissant d'un mouvement. Or la double prolifération des images de la portraitiste et des personnages des *Ménines* surinvestit l'exhibition. Une fois franchie l'arène spectaculaire, il faut compter ici que Gérin figure davantage qu'elle ne s'autoreprésente. Elle se présente à l'histoire. Picasso, lui, détaillait les *Ménines* sans pour autant s'y inclure¹². En remplaçant par ses propres toiles les tableaux flamands (copies de Rubens et

Jordaens) cités par Vélasquez sur le mur du fond, c'est elle comme peintre que Gérin désigne¹³. En attribuant un pot d'acrylique à Maria Agustina Sarmiento pour ensuite se placer en face d'elle, en position de recevoir le contenant, elle surdétermine et la peinture et son rôle d'artiste.

iii

*On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, [...] ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.*¹⁴ Michel Foucault

Pour faire son portrait, Gérin feint de se (dé)peindre peignant. Elle se déplace et se met au service de la peinture. Elle s'expose (la) regardant et voit «ça». Elle l'a pour objectif. À répétition, sans arrêt, elle recommence, elle se remet sans cesse à reproduire ça. Sa photo. Elle redouble la découpe de la caméra à coup de ciseau. Elle réduit le modèle, le filtre, le transpose, le disperse. Elle fait passer son cliché dans le cadre de la peinture et rend ainsi le multiple à l'inédit. Elle redonne à la photographie un original qu'elle agrandit. À rebours, elle lui arrache son empreinte alors que c'est elle qui a découpé le modèle. Elle défait la photographie, la dépèce, la décime, l'efface doucement jusqu'à n'en conserver que le double reprographié. Elle s'imité, se copie pour mieux montrer sa reproductibilité, aussi pour attirer l'attention: ceci a été peint. Or sur la toile, sur le bois peints s'accumulent des épreuves photocopiées. Exhibitionnistes, elles se font voir. À l'avance, la reconnaissance de la feinte picturale est calculée. L'installation cible la peinture; la photographie l'encadre.

Sous l'acrylique, la photographie disparaît, pour une seconde fois. Surpeinte, la reprographie est recouverte. Par mimétisme, la peinture de Gérin pose en noir et blanc, parfois. En d'autres temps, la couleur éclate et fait la cour aux «xerox». La peinture «classique» est simulée. Pourtant c'est la photographie qui en assure la représentation. La photographe compose avec ses découpes. Elle visite l'histoire avec ses retailles. Vu autrement, elle détache de l'histoire de l'art un tableau qu'elle rapporte sur sa toile. Dans le transfert impliqué, la manœuvre mécanique diffère l'original. Chacune de ses répliques l'en distancie un peu plus.

Depuis longtemps, l'instrument mortifère a tué l'*aura*. Braqué sur l'œuvre, l'œil de la caméra défie la singularité de l'objet. Les quelque soixante-dix tableaux composant l'installation de Gérin sont d'ailleurs des photocopies de photographies marouflées sur toile et repeintes. Alors la peinture interrompt le tirage. L'acte pictural enraye la reproductibilité. Il libère la mécanique de sa neutralité. Érigée en tableau, la photographie devrait se dérober, incon nue. Or cela ne disparaît pas comme ça. Cela reste de la photographie. Cela retrace dans l'installation la possibilité de reproductibilité du même. Le cliché s'agrandit. Subrepticement, cela se donne pour un fac-similé. Derechef le sujet se modèle. Le même! Dans la mise en scène, la disposition des tableaux au mur évoque une exposition de peinture. La collection se développe. S'ouvre une galerie de portraits. L'abondance des modèles exposés et leur fragmentation apparente pulvérisent l'instant. Le photographique ombre l'original. Fragmentés, les portraits débordent du tableau, s'y accolent, le longent et l'ombragent. La peinture est perturbée, disséquée, transformée. Les rapports topologiques et gestaltiens valsent¹⁵. Les uns redoublent les autres. Les enveloppements s'accumulent sur la toile : iconiques, indexicaux et symboliques. Cela se laisse identifier malaisément. On exige du regardant une perception accrue. Avec le temps, l'œil s'habitue à découvrir, sous l'accumulation des couches picturales, le grain photographique lui-même reprographié.

À prime abord, on aurait pu croire qu'une fois la photographie détournée de ses finalités – que sont détrônées ses fonctions usuelles de documentation, de conservation, d'illustration et sa capacité inquiétante de reproduction, du moment donc où manifestement l'installation met en scène l'effacement de sa trace et le sacré en «tableau» –, disparaît l'identité comme telle de la photographie. Or cela demeure. Le masque pictural aura beau la dissimuler sous des rapports topologiques de plus en plus serrés, de plus en plus étroits et englobants, les effets de distance ayant beau apparemment rétrécir vigoureusement, les variables visuelles tenteront-elles de voiler le photographique par des empâtements excessifs, le temps mis à la recouvrer en augmentera la présence retrouvée. Reste là, la photo, aussi camouflée soit-elle. Ce qui ne lui interdit pas pour autant, tout uniment,

de pénétrer le champ dit de l'art. Mais que se passe-t-il donc entre la photographie et la peinture?

iv

*Autrement dit, le portrait est à l'origine et à la fin de la pratique picturale avec comme courroie de transmission l'image d'un corps – «le reflet de celui de l'inventeur de la peinture» Narcisse s'articulant (se superposant?) à l'ombre de celui du modèle (l'homme inconnu) et comme corollaire les effets du portrait sur le spectateur.*¹⁶

Pascale Dubus

*La photographie est un dispositif théorique qui renoue, en tant que pratique indiciaire, avec le dispositif théorique de la peinture saisie dans son moment «originaire».*¹⁷ Philippe Dubois

Du portrait, dit-on, il y aurait aux origines de la peinture et de la sculpture. Pliny l'Ancien, dans son livre 35 de l'*Historia Naturalis*, nous apprend qu'au commencement la peinture et la sculpture auraient cerné des contours de l'ombre humaine. C'est ainsi qu'une amoureuse désirante de conserver la trace de son amant fixa au mur, avec du charbon, l'ombre de la silhouette de celui qui encore présent devait bientôt partir. Son père, le potier Butadès de Sycionne, «appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries...»¹⁸. Rapportant l'histoire au début du *Proemio* de ses *Vite*, Vasari raconte ainsi : «l'art de peindre fut introduit en Égypte par Gygès le Lydien qui, étant près d'un feu et regardant l'ombre de lui-même qui se projetait sur le mur, dessina soudain son propre contour avec un morceau de charbon». Quant à Alberti, prenant l'exemple du portrait pour questionner l'utilité de la peinture, il instaurera Narcisse comme inventeur de la peinture à l'autoportrait. Bien avant, Philostrate, décrivant une galerie de tableaux trouvés à Naples qui traitent cette problématique, proposait : «cette source peint les traits de Narcisse comme la peinture peint la Source, Narcisse lui-même et toute son histoire»¹⁹.

Avec Pliny, la peinture originait dans l'ombre du corps; avec Alberti, Narcisse en renouvelle le mythe²⁰. Toutefois il ne faut pas perdre de vue qu'en dehors du geste, dans la fable originaire, la peinture n'y est pas encore visible; ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle qu'apparaîtrait la thématique

de la peinture dans l'histoire de l'iconographie picturale. Dans son article «Éros précoce ou Notes prématurées sur l'Origine de la peinture», J. Lamoureux soulève clairement cet étonnant paradoxe. «Si ce récit amoureux a été redécouvert et inventé/éventé en peinture entre 1770 et 1820, c'est qu'on semble alors y avoir vu aussi et surtout un manifeste esthétique et plastique en puissance. Les peintres se seraient-ils (ré)appropriés ce thème, ne l'auraient-ils pas subitement repris à la littérature artistique où il n'avait guère cessé d'avoir cours que parce qu'ils y reconnaissaient tout à coup le portrait de leur désir même d'une certaine peinture?» remarque l'auteur²¹. De toute façon, l'affaire du portrait surgit aux origines de la représentation. Quant aux miroirs de Narcisse et de Méduse, ils auraient succédé à l'image portée par l'ombre²². Dans ce pli réflexif, la figure de l'autoportrait redoublerait d'avance la peinture. Ainsi de l'usage de la découpe. Sont taillés dans le bois et plantés au sol des portraits de profil des personnages des *Ménines* et des autoportraits de Gérin sortis des tableaux. En même temps qu'ils renvoient à la numismatique, ceux-ci rappellent les histoires d'ombres fondatrices de la peinture et de la plastique.

v

*The centrality of photography within the current range of practices makes it crucial to a theoretical distinction between modernism and postmodernism. Not only has photography so thoroughly saturated our visual environment as to make the invention of visual images seem an archaic idea, but it is clear that photography is too multiple, too useful to her discourses, ever to be wholly contained within traditional definitions of art. Photography will always exceed the institutions of art, always participate in nonart practices, always threaten the insularity of art's discourses.*²³

Douglas Crimp

Or avec les années 1960, la peinture a subi un revers majeur²⁴. Au point où les artistes encore intéressés à elle ont dû commencer par l'interroger, la déconstruire, la démythifier. Qu'est-ce que la peinture? Familière avec ce revirement, la photographie en a figuré, acté et symbolisé le mouvement. Elle l'a instrumenté. En réaction à l'hégémonie formaliste, en raison du conflit entre la

pureté et l'impureté, une fois mise en doute la viabilité de la spécificité d'un médium – par exemple la peinture –, une fois dénoncées l'autonomie exclusive de l'œuvre d'art et la répudiation de la mimésis, après avoir rejeté la rhétorique de l'immédiateté et la perte de contact avec le quotidien, l'art serait devenu affaire d'*appropriation*²⁵. Citez et pastichez. Dans ce commerce, la photographie a servi de transit. Mais bien qu'on considère postmoderne la stratégie d'*appropriation*, on peut retracer dès l'Antiquité un mode de construction fondé lui aussi sur la citation et l'emprunt. Ainsi, nous apprend Foucault, les *hypomnemata*, ces «cartes individuelles servant d'aide-mémoire, des registres publics [...] avaient pour rôle de permettre la constitution de soi à partir du recueil du discours des autres»; y étaient consignées des «citations, des fragments d'ouvrages, d'exemples et d'actions dont on avait été témoin ou dont on avait lu le récit, des réflexions ou des raisonnements qu'on avait entendus ou qui étaient venues à l'esprit»²⁶. Les *hypomnemata* constituaient «une mémoire matérielle des choses lues, entendues ou pensées; ils offraient ainsi comme un trésor accumulé à la recherche et à la méditation ultérieure» avec pour objectif de «faire de la recollection du logos fragmentaire [...], un moyen pour l'établissement d'un rapport de soi à soi aussi adéquat et achevé que possible»²⁷. L'époque d'alors – comme celle d'aujourd'hui? – misait sur une culture profondément marquée par la valeur reconnue de la pratique citationnelle qui autorisait et légitimait le développement d'une éthique manifestement orientée vers des objectifs comme : «se retirer en soi, s'atteindre soi-même, vivre avec soi-même, se suffire à soi-même, profiter et jouir de soi-même»²⁸. L'actuelle emphase de notre société à prioriser l'individu, qu'il s'agisse de la primauté des droits individuels sur ceux de la collectivité ou de l'attention démesurée portée au soi (culte des loisirs, du sport, de la bonne forme physique et mentale, etc.), n'est pas sans rappeler cette dimension culturelle axée prioritairement sur le soi.

Mais revenons plus précisément à l'installation. En rejetant la spécificité moderniste, c'est entre les arts qu'elle empêche les classements exclusifs de la peinture et de la sculpture. La scénographie d'*Autour de l'autoportrait* espace la peinture. Elle l'architecture. L'objet-tableau est mis à terre.

Par ailleurs fétichiste, la photographie nous console d'une perte³⁰. Sur les débris d'icônes antérieures, elle cite et (se) réinstalle sur le site de la disparue³¹. Son cadre oblitère ni plus ni moins une absente. Il dénie l'actualité de la présence de la peinture photographiée. Son deuil symbolique anticipe sa perte; sa précarité désavoue l'éternité de l'autre en même temps qu'elle suture son absence. Citer, confisquer, accumuler, emprunter, répéter, trafiquer des images existantes minent l'originalité. Au premier coup d'œil, la nature morte de la peinture l'emporte sur son portrait. Le nom propre est dérobé.

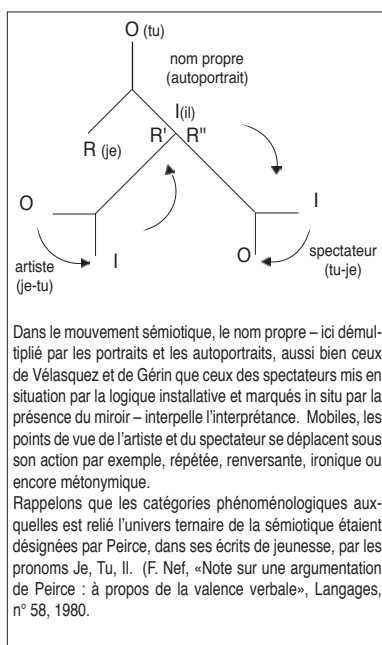
vi

Un nom propre, quand on le rencontre pour la première fois, est relié existentiellement à quelque percept ou reconnaissance équivalente individuelle de l'individu qu'il nomme. Il est alors, et alors seulement, un

authentique index. Lors de la seconde rencontre, on le considère comme une icône de cet Index. Une fois que l'habitude nous a familiarisé avec lui, il devient un symbole que son interprétant représente comme icône d'un index de l'individu nommé.³²

Charles S. Peirce

Le nom est considéré comme propre dans la mesure où il désigne un *individu* inaccessible à la description – « bien que des descriptions incomplètes puissent en désigner le phénomène »³³, contrairement au nom commun. L'originalité du nom propre tiendrait à sa dépendance pragmatique entendue comme tout ce qui fait se rapporter l'énoncé aux circonstances de l'énonciation³⁴. Chez Peirce, rappelons-le, l'acte d'énonciation relève du pragmatisme³⁵. D'entrée de jeu mis en situation, le nom propre interpelle³⁶. *Je* montre au *tu* auquel *je* m'adresse le *il* que j'ai nommé.



Ce que nous désignons communément en le montrant [...] nous le tenons pour singulier. Mais dans la mesure où on peut le comprendre, on découvre qu'il ne l'est pas. Nous ne pouvons qu'indiquer l'univers réel [...] ³⁷ Charles S. Peirce

Or le nom propre établit une situation délicate. S'il fait référence à un objet individuel, il peut agir aussi plus ou moins indépendamment du contexte d'énonciation risquant de devenir un

pur symbole, quoiqu'il ne le fasse que très singulièrement. Irréductible à la description, il montre comme il «dit», dépassant les embrayeurs qui pointent sans rien dire et les inscriptions qui disent sans pointer. Dans *Autour de l'autoportrait*, la monstration et le geste dialoguent. Une fois aperçu et reconnu, le nom propre s'adresse à l'autre pour lui montrer, pour qu'il se voit. L'insertion dans le plan architectural, l'exploration de maintes variables visuelles, de moult rapports topologiques et gestaltiens, des mises à distance autant que des effets perspectivistes mis en scène par l'installation marquent ces échanges et les développent.

Aussi tenons compte du précédent dispositif scénique : dans son atelier Vélasquez avait élevé tout à fait à l'avant-plan de sa composition *l'envers* d'un tableau qui lui faisait face et qui tourne donc le dos au spectateur. Par conséquent, le peintre nous regarde. Ce faisant, il s'adresse à nous. Clairvoyante, la portraitiste l'observe et le laisse voir. À l'adresse du regard de l'autre, elle répond et entre dans le tableau. Avec elle nous y pénétrons. Enfin nous nous surprendrons dans ce lieu « à la fois privilégié et obligatoire »³⁸.

vii

À côté du fait que Vélasquez n'ait pas littéralement apposé sa signature sur les *Ménines* et qu'il n'ait signé qu'à trois reprises ses tableaux en utilisant à chaque fois l'artifice d'un billet sur lequel aurait été inscrit son nom³⁹, ramenons en marge de l'installation le portrait d'une graphie : la signature de Gérin⁴⁰. Au moment de ses rares apparitions, elle se distingue du tableau tout en restant à l'intérieur. Expliquons-nous. L'apposition imprévue du nom propre sur le cadre repeint en trompe-l'œil prolonge la représentation de l'autportrait. Du même coup, cela déjoue le caractère anonyme de la reproductibilité photographique. Le nom propre de la peinture – dernier refuge de la mythologie de l'individualité – s'objecte formellement à la série comme l'*appropriation* conteste l'individuation et s'attaque à la notion d'auteur⁴¹. Fortuitement cela rappelle les faux cadres de la Renaissance. Parallèle au plan de l'œuvre peinte, le *cartellino* se contentait parfois d'une simple bande colorée pour délimiter son espace adjacent au plan du tableau; mais souvent, par la présence d'un petit billet ayant l'air d'être accroché sur le

faux cadre, il éludait la ruse première⁴². De cette façon, soulignons que l'espace du spectateur est matérialisé. Comme dans le cas équivoque du *cartellino* qui par la circonscription d'un champ d'exposition autonome isole la signature, Gérin réifie cet espace en le masquant par une esquisse picturale tridimensionnelle; le cadre peint fausse les limites de la représentation. Il projette la vraisemblance hors de l'œuvre. Il faut dire que l'installation a pris l'habitude d'exposer la porosité des frontières. Elle trompe l'œil et arrête soudainement le regard pourtant vif de curiosité.

La récupération picturale de la signature (Gérin), les re-présentations d'autopportraits (Vélasquez, Gérin), les scènes d'ateliers (les ateliers de Vélasquez à l'Alcazar et de Gérin à Montréal), la multiplication des portraits pluralisent les lieux du nom propre. L'interpellation se fait envahissante. À force d'insister, l'individuation du signe se déplace vers le symbole; elle contre l'évanescence du nom propre par le biais de sa génération. Et puis l'installation nous relance : faire le tour des points de vue qui s'inversent à qui mieux mieux, suivre le cours des modifications qui s'opèrent dans chacun des tableaux de Gérin, poursuivre le jeu du spéculaire jusque dans les échanges entre les personnages des tableaux – les nains Mari Barbola et Nicolas Pertusato, le gendre de l'artiste Mazo qui a copié les œuvres de Jordaens et de Rubens, don José Nieto dans l'embrasement à l'arrière-plan, l'infante Marguerite et ses deux ménines, dona Maria Agustina et dona Isabel Velasco, et enfin les reflets de Philippe IV et Mariana d'Autriche. Une fois reproduites, leurs silhouettes occupent autant les murs que le plancher du lieu d'installation; au sol, ces formes en bois découpées qui profilent dans d'étonnantes disproportions les personnages des *Ménines* et les autoportraits de Gérin s'en donnent à cœur joie. Assemblées en îlots passagers et croisées à d'autres tableaux dressés sur de petits chevalets, dits de tables, elles interpellent le spectateur recherchant l'œil, ce regard de l'autre qui lui permet à son tour de s'introduire dans l'œuvre. Dans le monde. Ici, nul chemin n'est tracé à l'avance. Le sujet de la représentation s'exécute; à la demande, il saute, culbute, décroche, se disperse. Il passe d'un œil à l'autre. Dans un désordre volontaire impressionnant, les décentrement de la représentation d'origine rebondissent sans cesse. Désordre chro-

nologique et bouleversements géographiques. Ambivalence. Apostrophé plus qu'à son tour, le spectateur est pris de vertige.

*

Absorbé par le milieu installatif, cela même qui consacrait les *Ménines* – soit cette royale élision du sujet même de la représentation – ne lâche pas prise. Dans ce glissement, en faveur du geste, la figure se dérobe. Réplique de l'exercice démontant du maître de l'histoire, l'œil de Gérin décompose et remonte l'espace du visible. Entre voir et être vue, entre regardant et regardé, la représentation bascule, abîmée, renversée comme le châssis de la toile qui montre ce qui d'habitude ne se montre pas, fragile comme la toile sur laquelle elle est apparemment montée... Qui s'y appuierait? Le revers du tableau feint l'invisible. Mobiles, les frontières passent. Voilà l'incalculable écart montré. Voir la béance. Se voir la voir. Dans ces circonstances, s'insérer dans la fissure scintillante. Au regard du désir. Visiblement il n'y a plus de lieu privilégié sinon que des passages pour celles et ceux qui (s')interpellent.

Notes

J'aimerais signaler le soutien de la Fondation du Prêt d'honneur qui m'a permis d'entreprendre des recherches postdoctorales dans le cadre desquelles s'inscrit cet article.

1. C. S. Peirce, *Écrits sur le signe* [traduit par G. Deledalle], Paris, Seuil, 1978, p. 96 (1.427) et p. 97 (1.428).
2. Selon le terme de C. Francblin dans *Art Press*, n° 145, mars 1990.
3. J.-M. Pontévia, «Ogni dipintore dipinge sé», Périquex, William Blake, 1986, p. 29.
4. P. Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgeois, 1979, p. 78.
5. La théâtralité a incarné l'enjeu d'un important débat entre les tenants d'un art «pur» (Greenberg et ses disciples dont Fried) et ceux du minimalisme, les premiers en l'interdisant, les seconds en la promouvant. Il faudrait revenir plus longuement sur l'épineuse question du *frayage théâtral* comme constituant la spécificité de la peinture. Rappelons simplement qu'engageant la lutte contre la perversion théâtrale en arts visuels dans un article devenu célèbre «Art and Objecthood», M. Fried s'attaquera à l'art minimal. Son principal reproche portera sur son «objectivité» et son introduction de la théâtralité dans l'œuvre – due à l'intégration du spectateur. Soulignons que le procès installatif, basé sur ces prémisses, généralisera, *in situ*, la théâtralité. M. Fried, «Art and Objecthood», *ArtForum*, juin 1967. Pour H. Fox, «theatricality may be

considered that propensity in the visual arts for a work to reveal itself within the mind of the beholder as something other than what it is known empirically to be. This is precisely antithetical to the Modern ideal of the wholly manifest, self-sufficient object; and theatricality may be the single most pervasive property of post-modern art». H. Fox, cité par H. Sayre dans *The Object of Performance*, Chicago, University of Chicago Press, 1989 p. 9.

6. À ce sujet, lire R. Payant, «Une ambiguïté résistante : l'installation», *Vedute*, Laval, Trois, 1987.
7. C.S. Peirce, *Écrits sur le signe*, p. 111 (1.367).
8. Dans son article «Le sujet de l'autoportrait», T. Saint-Gelais explique comment l'autoportrait pourrait constituer un «détour» privilégié que la femme artiste «emploie pour laisser son image, ses traits dans l'histoire. Une image qui sera doublement celle de l'artiste parce qu'elle en représentera la figure, le corps, le nom aussi, et encore la manière de représenter, de figurer dans l'histoire.» (*Trois*, vol. 5, n° 1-2, automne 1989, p. 48). Et quoique des hommes se soient beaucoup autoreprésentés, l'auteur ne croit pas pour autant que ses hypothèses sur les autoportraits féminins soient moins justes.
9. Ce n'est qu'à partir des années 1950 que surgira le terme d'autoportrait remplaçant peu à peu l'expression du «portrait du peintre». Quant au portrait de l'artiste, il n'a vu jour comme genre pictural qu'au XVI^e siècle. Plus généralement, le portrait renvoie à l'art de l'Antiquité romaine et remonte aux images votives ou funéraires en Mésopotamie comme en Égypte. Ces effigies d'alors visaient moins «à garder trace d'un visage qu'à répondre à une conception traditionnelle: religieuse, politique ou littéraire, voire économique (la valeur d'une monnaie étant garantie par l'effigie du souverain)». M. Laclotte et J.-P. Cuzin, *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 1987, p. 323. P. Dubus, «Problématiques du portrait», *Trois*, vol. 7, n° 1, automne 1991-hiver 1992.
10. Dans son traité iconographique du Moyen-Âge, Garnier signale que «la tête et le visage, par leurs formes et leurs mouvements, manifestent plus que toute autre partie du corps l'identité et la vie d'une personne». F. Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen-Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le léopard d'or, 1982, p. 133.
11. Sur l'autoreprésentation de l'«artiste dans la foule», lire D. Arasse, *op. cit.*, p. 109-115. À ce sujet, T. Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 48.
12. La série des *Las Meninas* de Picasso est formée de 53 tableaux peints entre le 17 août et le 17 novembre 1957. Seules cinq de ses compositions incluent Vélasquez et dans tous ces cas, il s'agit d'une représentation comprenant plusieurs des personnages des *Ménines*. C. Rodriguez-Aguilera, *Picassos de Barcelona*, Barcelona, ediciones Polígrafa, S.A., 1974, p. 105-115.
13. Réfléchissant sur comment le peintre se portraiture et avec quels attributs, S. M. Trkulja nous apprend que «dans la catégorie du portrait avec attribut, le peintre avec l'une de ses propres œuvres est naturellement le

- plus courant». S. M. Trkulja, «L'autoportrait classé» in *Corps écrit*, p. 129.
14. M. Foucault, «Les suivantes», *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, p. 25.
 15. À propos de la syntaxe du langage visuel, lire F. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987.
 16. P. Dubus, «Problématique du portrait», *op. cit.* p. 7.
 17. P. Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 115.
 18. Plin l'Ancien, *Histoire naturelle* XXXV, XLIII, 151, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 105.
 19. Philostrate traduit par A. Bougot dans *L'Acte photographique*, *op. cit.*, p. 137.
 20. Sur le mythe de Narcisse, lire P. Hadot, «Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin», *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 13, 1976. Quant aux rapports entre le miroir de la peinture et la mémoire du tableau, Damish écrit : «la peinture, si elle peut fixer tout ensemble «la source et le Narcisse qui s'y mire» c'est qu'elle n'est pas seulement (pas d'abord) miroir, phantasme – idéaliste – de la matière, mais mémoire, où l'histoire, comme parle le Critias de Platon, se peut graver en caractères ineffaçables». H. Damish, «D'un Narcisse l'autre», *La Nouvelle revue de psychanalyse*, *loc. cit.*
 21. *Revue d'esthétique*, n° 11, 1986, p. 62.
 22. Sur l'aspect rétrospectif de l'acte photographique, lire P. Dubois, «Histoires d'ombre et mythologies aux miroirs», *L'Acte photographique*, *op. cit.*, p. 109-151.
 23. D. Crimp, «Appropriating Appropriation», *Theories of Contemporary Art*, New Jersey, Prentice-Hall, 1985, p. 160-161.
 24. M. Hafif, «Beginning Again», *Theories of Contemporary Art*, Prentice-Hall, New Jersey, 1985. Notons l'importance au cours des années 70 du débat peinture-photographie. Consulter entre autres à ce sujet les textes de M. Kozloff, «Painting and antipainting : a family quarrel», *ArtForum*, septembre 1975; T. Lawson, «Last exit : painting», *Theories of Contemporary art*; D. Crimp, «Appropriating Appropriation»; du même auteur, «The End of Painting», *October*, n° 16, printemps 1981.
 25. M. Foucault, «L'écriture de soi» in *Le Corps écrit*, p. 3-23.
 26. *Ibid.*, p. 21.
 27. *Loc. cit.*
 28. *Loc. cit.*
 29. Rapportant de façon radicale la photographie au théâtre, Durand écrit : «Toute photographie est théâtre, mise en place d'un dispositif scénique, qu'il soit destiné à capter le réel, ou à figurer la mémoire imaginaire ou les fantasmes d'un sujet». R. Durand, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, La différence, 1990, p. 155.
 30. Le fétichisme comme opération symbolique renvoie au *Verneinung* de Freud. Sur les rapprochements entre le photographique et le fétichisme freudien, lire R. Durand, *La Part de l'ombre*, Paris, La différence, 1990.
 31. Puisque plusieurs installations se retrouvent maintenant dans le milieu institutionnel, il se peut que cette stratégie d'appropriation ne soit devenue qu'une autre catégorie académique, une thématique, à partir de laquelle le musée organiserait ses objets.
 32. C.S. Peirce (2.329), cité par P. Thibaud, «Nom propre et individuation chez Peirce», *Dialectica*, vol. 43, n° 4, 1989, p. 380.
 33. G. Granger, «À quoi servent les noms propres?», *Langages*, vol. 66, juin 1982, p. 32.
 34. *Loc. cit.*
 35. S'il faut prendre garde d'établir trop immédiatement la liaison pragmatisme/pragmatique – la philosophie pragmatiste explique la direction pragmatique du projet sémiotique peircien –, par contre l'élucidation de la signification conditionnelle aux «pratiques» des énoncés – compris comme des actes – ouvre la sémiotique à une théorie des actes du discours. À ce sujet, lire C. Chauviré, «Peirce, le langage et l'Action. Sur la théorie peircienne de l'Assertion», *Les Études philosophiques*, n° 1, 1979. Aussi de la même auteure, «Le «pragmatic Turn» de C.S. Peirce», *Critique*, 1984, n° 449, p. 796-813.
 36. Sur la spécificité pragmatique du nom propre en sémiotique et sa valeur d'interpellation, voir G. Granger, *loc. cit.*, ainsi que P. Thibaud, «Nom propre et individuation chez Peirce», *op. cit.*, p. 373-386.
 37. C. S. Peirce (8.208), cité par P. Thibaud, *op. cit.*, p. 384.
 38. M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 38.
 39. Il s'agit de *La Venerable Madre Jeronima de la fuente*, du *Portrait de Philippe IV* et du *Portrait du Pape Innocent X*.
 40. Il y aurait une étude à entreprendre sur une pragmatique de la signature entendue comme argument rhétorique. Il faudrait considérer attentivement l'usage ou pas que les pratiques en art actuel en ont fait. Par exemple, en refusant d'afficher sa signature, l'installation s'objectait à nouveau à la peinture qui traditionnellement avait tendance à montrer la signature du peintre.
 41. D. Crimp, «Appropriating Appropriation», *op. cit.*, p. 160-161.
 42. Sur les *cartellino*, lire O. Calabrese et B. Gigante, «La signature du peintre», *La part de l'œil*, n° 5, 1989, p. 29.

La collection telle quelle : «L'Imaginaire», n° 259

Jan Baetens

Publié pour la première fois en 1927, le recueil de Valéry Larbaud, *Jaune bleu blanc*, a fait peau neuve lors de sa réimpression en 1991 dans «L'Imaginaire». Bien que menée sans publicité aucune, cette nouvelle édition représente un événement, tant pour l'ouvrage lui-même (auquel il rend un hommage plus que mérité) que pour la collection qui l'héberge (dont les possibilités typographiques se voient significativement mises en valeur). Discret et subtil, tout à l'image de l'auteur du livre, ce tirage recèle en effet des enseignements que l'on cherchera en vain dans les rutilances importunant les tables de la librairie actuelle.

Mots de couleurs, couleurs de mots

Jaune bleu blanc, c'est d'abord, dira-t-on, un titre bien trouvé : aussi classique que *Le Rouge et le Noir*, mais innovant heureusement l'armature syntaxique de cette formule; singulier sans être bizarre, ce qui ne serait qu'une inversion du lieu commun; immédiatement identifiable par la mémoire, même s'il arrive qu'il soit cité de travers¹.

Au-delà de telle réussite, qu'on appellerait de nos jours «publicitaire», l'on ne tarde point, toutefois, à découvrir les pièges lovés dans un intitulé aussi transparent.

Ainsi qu'il ressort d'une célèbre étude de Jean Ricardou, les rapports du titre et du texte sont *par eux-mêmes* conflictuels : vu que le titre, ce «redoublement licite»² du texte, offusque ce dernier par le facile *digest* qu'il en propose, tout texte digne de ce nom est «conduit à une révolte contre son titre»³, la stratégie de défense étant la suivante : «Si le titre tend à unifier le texte, le texte doit tendre à diversifier le titre : à le faire exploser en le soumettant à une multitude de définitions»⁴.

Pour être moins directement guerrière, voire moins directe tout court, la voie qu'emprunte Valéry Larbaud,

dont le titre retenu, soulignons-le, demeurera toujours parfaitement monosémique, débouche sur une contestation oblique plus efficace peut-être que les techniques de subversion frontale énumérées par Jean Ricardou. Dans le cas de Larbaud, la ruse mise en œuvre consiste à détourner la signification des mots «jaune», «bleu» et «blanc», du contenu au contenant, du texte à son support, puis à désigner celui-ci comme pure enveloppe, simple facteur de rassemblement matériel, sans prétention aucune sur le sommaire du livre : «Un ruban jaune, bleu clair et blanc a longtemps servi de lien aux manuscrits qui forment à présent cet ouvrage», énonce sobrement la préface, qui s'en tient d'ailleurs là.

Jaune bleu blanc, ainsi, apparaît comme une collection sans autre raison d'être que... la réunion de ses pièces, le titre de l'ouvrage ne nommant plus la moindre *idée* commune aux fragments ici raccordés (par exemple, dans l'hypothèse de tel autre titre tricolore, les couleurs caractéristiques de la nation où se déroulent la plupart des scènes), mais déclarant honnêtement le principe même de la mise ensemble, en partant de la puissance fédératrice qui est celle de tout intitulé. Au lieu de thématiser ce que les morceaux de *Jaune bleu blanc* auraient en commun, Larbaud fait donc comprendre en vertu de quelle règle, éminemment arbitraire, ils sont réunis dans le livre. Cette position ne confine pas à la tautologie : elle aide au contraire à mieux percevoir le mécanisme de la fonction du titre. Autant qu'une exploitation des prérogatives du «surnom textuel» (Ricardou), elle en produit un dévoilement (du reste d'autant plus catégorique que *Jaune bleu blanc* est aussi un intitulé on ne peut plus savoureux).

Mais lisons mieux, ou plutôt relisons, car la critique exercée à l'égard du titre, dont la fonction «naturelle» se trouve mise à nu, affleure aussi dans le



corps même du livre, c'est-à-dire dans la courte préface déjà citée. Apparemment tout anecdotique, le renvoi à un élément de la genèse y affirme en effet une double leçon de lecture. D'un côté, avec le soulignement du pouvoir du titre, il annonce le caractère étanche des relations entre les unités égrenées : à l'instar des trois bandes du ruban qui ne se mélangent jamais, les chapitres de *Jaune bleu blanc* se suivent dans une ignorance réciproque souveraine. De l'autre, il découvre, au moyen d'une minuscule variation, la métamorphose de la dimension matérielle, et plus particulièrement visuelle, de l'indice génétique : si le ruban devient couverture et que sa puissance unificatrice est relayée par celle du titre, la couleur de ses fibres est absorbée par les mots de l'intitulé.

Ce dernier passage, que marque le saut du «bleu clair» du ruban (la couleur du référent) au «bleu» du titre (la couleur telle qu'elle est réclamée par la charpente morphologique, un collier d'adjectifs, de *Jaune bleu blanc*), s'accompagne d'une transformation qui n'est pas indifférente. Certes, pareil changement n'a guère pour but de signaler une quelconque perte, en termes de fidélité mimétique, par rapport à l'être des choses, mais braque le regard du lecteur sur la transition du référent aux mots. Autant Mallarmé, à nommer «l'absente de tout bouquet», indiquait l'abîme entre la fleur

épineuse et la rose de papier, autant Larbaud, en remplaçant le bleu clair du ruban par le bleu du titre, affiche une couleur de paroles que ne montre aucun tableau.

Comme d'autre part tout vocable, pour surgir sur la page, doit revêtir une forme certaine, et partant s'accommoder d'une certaine couleur, la dématérialisation signifiée par le titre se voit nuancée ou, plus correctement, déplacée : de la couleur et de la matière des choses, on est invité à passer à la matière et à la couleur des mots.

«L'Imaginaire» de Massin, «l'Imaginaire» des autres

Afin de regarder plus en détail la solution que donne à ce problème l'ouvrage en question, il paraît indispensable d'effectuer au préalable un examen des propriétés de «L'Imaginaire», ce qui présuppose aussi une analyse des idées plus générales que l'on se fait d'une maquette. La nouvelle version de *Jaune bleu blanc* ne se contentera pas, en effet, de colorier les mots du titre, mais aménage de façon complexe l'ensemble de la couverture.

Plutôt que de définir l'activité du maquettiste en détaillant empiriquement les opérations qu'il exécute ou supervise, de la mise en page du texte proprement dit à l'agencement des trois faces de la couverture, du choix de l'illustration et du grammage du papier à la détermination du physique de l'objet entre autres, il importe de dresser un aperçu théorique des manières de faire qui s'ouvrent à lui. À cet égard, il paraît possible de distinguer un quatuor de facettes : la nature, tout d'abord, diverse à l'extrême, des opérations formelles accomplies sur les pages; leur *amplitude*, ensuite, c'est-à-dire les lieux où elles adviennent; leur *visée* ou *coréférence*, encore, autrement dit les aspects concernés de l'ouvrage sur le plan sémantique; enfin, ce que l'on pourrait regrouper sous le terme de *récurrence*, soit le nombre de fois qu'une maquette peut ou doit servir, avec ou sans changements.

Quelques exemples permettront d'illustrer rapidement chacune de ces dimensions.

Au niveau formel, il ne suffit pas de séparer, en suivant la taxinomie rhétorique du Groupe μ , ces deux classes principales : les adjonctions ou suppressions, d'une part, les transformations, d'autre part⁵. Encore convient-il de reconnaître au moins deux paliers

et d'admettre qu'un travail de maquette se fait tantôt à partir d'un étroit moule préconstruit et tantôt en fonction d'une structure plus abstraite qui, pour rester souvent virtuelle, n'en impose pas moins un cahier des charges bien contraignant : ici, on *suit* plutôt un certain nombre de consignes plus ou moins explicitées, quand bien même il y a toujours lieu de modifier, de mettre en parenthèses ou d'enrichir ce programme initial (ce serait la situation de tout maquettiste invité à proposer quelque projet inédit); là, on *remplit* plutôt, quitte à le tordre, un modèle qui existe déjà (ce serait la situation du typographe anonyme ayant à «habiller» *Jaune bleu blanc*).

En pratique, dans la mesure où l'élaboration d'une nouvelle maquette, loin de se faire dans le vide, se fait toujours en rapport à des modèles existants, les deux hypothèses coïncident donc partiellement. Ainsi «L'Imaginaire» peut-il, à la fois, être considéré comme une variation sur la couverture typique du livre français en général et comme une traduction moderniste de son avatar le plus prestigieux, la couverture blanche de Gallimard. À l'instar de celle-ci, la maquette de Massin n'enlève ni n'introduit aucun élément clé de la «couverture française», dont elle respecte de surcroît l'ordre reçu (de haut en bas on y range : nom de l'auteur, titre de l'ouvrage, nom de la collection, nom de l'éditeur). À la différence de ce modèle, toutefois, elle élimine certaines précisions adventices, comme l'indication du tirage ou le double filet décoratif, touche aux rapports matériels du nom de l'auteur et du titre, qui se voient exposés de manière plutôt équivalente, et adopte des polices moins classiques, abandonnant les immuables empattements du Garamond au profit d'une panoplie de caractères qui ne sont jamais repris d'un ouvrage à l'autre.

Le second aspect de la maquette, son *amplitude*, dépend des portions du livre qu'occupe le typographe. L'envergure de cette intervention oscille, bien sûr, entre le maximum que représente la conception d'un ouvrage tout entier et le minimum que ne franchit guère, par exemple, la sélection d'une image de couverture. À ce propos, il est important de noter que la division du travail qui caractérise si fortement les relations entre écrivain et instance éditoriale se retrouve non moins dans les rapports entre éditeur et maquettiste

: de même que l'auteur ne dispose pas toujours d'un droit de regard sur l'appareil périgraphique de son œuvre, de même le typographe doit dans bien des cas circonscrire ses efforts à l'extérieur du volume.

De ces pratiques, «L'Imaginaire» offre un exemple superlatif : très innovatrice pour ce qui est de la couverture, sa maquette reste sans effet sur le texte lui-même, reproduit la plupart du temps, pour de compréhensibles raisons économiques, par procédé photomécanique. L'antagonisme des deux versants du livre, texte et périgraphie, est à n'en pas douter le talon d'Achille typographique de cette collection, quand bien même pareille faiblesse se voit atténuée par les usages courants en la matière.

Des maquettes totales existent pourtant. D'autres jouent intelligemment de la coupure entre l'œuvre et ses pourtours. Une superbe illustration de l'amplitude totale du travail typographique comme du clivage entre les deux zones du livre est donnée par *La Doubleure de Magritte* de Jean Lahougue⁶, dont les renseignements typographiques fournis par l'intérieur et la jaquette de l'ouvrage, qui renvoient chacun aux éditions populaires de la série des Maigret, celui-là à sa formule ancienne et celle-ci à son standard moderne, contrastent non sans saveur avec les propriétés tout autres de la couverture même, ce double provisoirement caché entre l'œuvre et sa jaquette.

On présentera plus rapidement, pour y revenir avec plus de minutie lors du parcours de *Jaune bleu blanc*, les deux aspects restants de la maquette.

Par *visée* ou *coréférence*, il faut entendre la dimension du livre ou la facette de l'œuvre que pointent les singularités typographiques, qu'il s'agisse d'un renvoi tout général (le choix d'une lettre sans empattement connote aujourd'hui la modernité) ou d'un renvoi plus rigoureux (une couleur typique, ainsi, comme le rouge et le jaune utilisés par Valéry Larbaud traduisant Ramon Gomez de la Serna⁷, peut identifier la nationalité du signataire d'un texte). La visée typographique peut du reste demeurer indécidable ou avortée (elle sera alors, dans l'histoire de l'édition, «récupérée» comme «typique de l'époque», «révolutionnaire», «anachronique», etc.⁸). Il arrive aussi qu'elle soit plurielle, ainsi qu'on l'observe, en principe, dans les volumes de «L'Imaginaire», dont les couvertures

ne parlent pas moins des livres que regroupe la collection que de la série elle-même (par exemple de son aspiration à la modernité).

Les problèmes de *réurrence*, enfin, rapprochent de nouveau l'ouvrage unique et la série. La maquette de collection qui tolère, voire fomenté un certain degré de variation (c'est bien le cas de «L'Imaginaire», comme on le précisera), peut en effet être considérée comme une maquette traitant les ouvrages successifs comme autant de pièces uniques. Pour peu que s'accepte, ainsi qu'on l'a signalé plus haut, que la maquette d'aucun ouvrage ne se crée *ex nihilo*, la collection variable exhausse seulement un sous-entendu de n'importe quelle maquette de livre.

Ambivalente ou mitoyenne est, ici encore, à rassembler ces données, la position de «L'Imaginaire», avec son mariage d'éléments fixes et changeants : les variations typographiques sur le nom de l'auteur et sur le titre étaient l'individualisation de chaque ouvrage, le strict maintien des autres formes⁹ assure la cohésion de la série. Certaines de ses caractéristiques sont tout à fait modernes : le refus de l'illustration (qui est aussi une approche spécifique de l'illustration, son rôle étant ici dévolu à la typographie même), la parfaite clarté de l'ensemble (il suffit d'avoir sous les yeux deux livraisons de «L'Imaginaire» pour comprendre que les mutations affectent seulement ces mentions-là qui sont remplacées d'un ouvrage de la collection à l'autre), enfin l'ouverture de la maquette aux idées apportées de l'extérieur (les adaptations n'étaient pas appelées à s'éteindre avec le départ de Massin). Plus traditionnelle, par contre, et proche des pratiques accordant une large place à l'inspiration au coup par coup, est la difficulté de déterminer la visée exacte de chaque maquette, sans parler encore du retour parfois massif de l'esthétique, aux enjeux souvent mal cernables, et, bien évidemment, du cloisonnement de la couverture, travaillée par la maquette, et de l'intérieur du livre, qui est d'habitude laissé intact.

Larbaud dans «L'Imaginaire»

Que montre *Jaune bleu blanc*? La couverture de l'ouvrage (voir ill.) n'est plus de Massin, lequel avait quitté les éditions Gallimard depuis belle lurette. Mais la structure de sa maquette s'avère suffisamment forte pour en permettre à d'autres une interprétation aussi bien fidèle qu'originale.

Le premier élément à retenir l'attention est l'emploi particulier de la couleur, un élément que la maquette de Massin fait varier au gré des circonstances. La série n'impose qu'un double critère de *présence* et de *distinction*, nulle couverture ne s'en tenant au seul noir et blanc et le code chromatique étant mobilisé afin de mieux opposer les inscriptions de l'auteur, du titre et, donnés inmanquablement en noir sur blanc, des noms de la collection et de l'éditeur. *Jaune bleu blanc* obéit, comme d'ordinaire, à ces principes, qu'il pousse cependant à un degré inhabituel : au lieu de séparer au moyen de la couleur les diverses instances périgraphiques, il superpose à ce premier niveau de distinctions un clivage à l'intérieur du titre, dont le premier mot s'affiche en vert, le deuxième en violet et le troisième en rouge. Qui plus est, en n'esquivant pas, pour le nom de l'auteur et pour la barre située entre «L'Imaginaire» et «Gallimard», il aborde de front le problème de la visée ou coréférence de la couverture, que tant d'autres ouvrages de la collection posent uniquement au niveau de l'esthétique.

Par ce savant *dispatching* des segments chromatiques, *Jaune bleu blanc* dépasse tout de suite l'emploi très rhétorique, soulignant une opposition sémantique préconstruite, que «L'Imaginaire» fait de la couleur¹⁰. Le système actualisé pour le recueil de Larbaud se révèle d'une transparence exemplaire : d'un côté, les couleurs thématiques par le titre sont dispersées sur les autres éléments de la couverture (le nom de l'auteur est en jaune, le support reste blanc, le bleu s'installe entre les noms de la collection et de l'éditeur); de l'autre, les mots du titre sont imprimés en des teintes dérivées des tons déjà pris ailleurs (le vert de «jaune» est un mélange de jaune et de bleu; le rouge de «blanc», qui fournit à l'ensemble la couleur primaire restante, arbore la valeur traditionnellement associée au vert dans les oppositions duales; le mauve de «bleu» peut se lire – certes plus approximativement que ne l'eût fait le marron – comme un coloris issu de la rencontre de ce rouge et de ce vert).

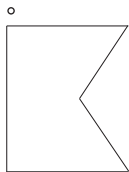
La répartition observée valorise et la couverture, dont la solidarité des éléments se voit une fois de plus mise en lumière, et le titre, investi manifestement d'une fonction où s'entrecroisent un pluriel de mécanismes.

Surdéterminé par les manipulations de la couleur, le titre l'est tout aussi fort par le caractère très systématique de sa présentation sur la page, tant les différents paramètres formels convergent ici vers un but analogue.

Cinq aspects, au moins, suscitent la vigilance, dont trois concernent directement les lettres et leur enchaînement sur la ligne et deux ont trait en premier lieu à leur insertion sur la page. D'une part, les caractères composant le titre évitent tout arrondi inutile (ce sont des lettres sans empattement); ils fuient aussi la minceur des bâtonnets dressés en bas de la couverture (le maigre des mots «L'Imaginaire» et «Gallimard» exacerbe encore le gras de *Jaune bleu blanc*); enfin, leur traitement, quant à l'espace réservé sur la ligne, est celui d'unités dactylographiques (chaque caractère hérite d'un espace fixe, au lieu de se rapprocher ou de s'éloigner en fonction de leurs dimensions respectives, comme des signes d'imprimerie¹¹). D'autre part, la superposition des trois mots du titre accuse une particularité sur l'axe horizontal comme sur l'axe vertical : alors que l'interligne est fort réduit, le titre, à l'exception très voyante de toutes les autres mentions de la page, n'est pas centré, mais justifié à gauche.

La convergence de ces propriétés ne tarde pas à sauter aux yeux : l'idiosyncrasie des lettres alignées coule les termes «jaune», «bleu» et «blanc», dans une sorte de grille, faisant glisser le regard de haut en bas et de bas en haut sur un ensemble disposé en colonnes; le montage paginal, de son côté, renforce cette vision d'ensemble, compacte, du titre, évinçant l'épellation individuelle des lexèmes au bénéfice de ce qu'il faut appeler une *image typographique*.

Avant de se prêter à quelque interprétation que ce soit, cette icône se laisse détailler plus minutieusement quant à ses caractéristiques internes. Le regard balayant le titre remarquera ainsi la quasi-identité entre le haut et le bas de ce trio de mots (en «écrémant» les vocables, on constate que le sommet de la ligne de haut et la base de la ligne de haut ne sont pas sans se ressembler très nettement, exception faite du point sur le j), puis le vif contraste entre les côtés gauche et droit, le premier obéissant à une continuité presque sans faute, le second soumis à des ruptures systématiques, de manière à retenir, schématiquement, la figure suivante :



La lecture peut s'arrêter là, à cette reconnaissance d'une structure d'ensemble qui regroupe ce que la signification du titre, avec son insistance sur le hasard des rapprochements proposés, puis la conception stratifiée des maquettes, avec leur division coutumière en positions autonomes, et finalement l'hétérogénéité des matériaux du livre même, ce pur recueil de pièces disjointes, ont tendance à maintenir cloisonné. Le traitement typographique du titre en particulier et de la couverture en général met ainsi en pratique ce qui, justement, devrait être symbolisé par l'existence d'un titre, d'une couverture, d'un livre, voire d'une collection : la ressemblance induite de ce qui s'assemble. *Jaune bleu blanc*, ainsi, pourrait très bien fonctionner comme le titre éponyme de toute collection. De l'avoir dit à l'aide de moyens purement visuels constitue son grand exploit et renforce encore, de toute évidence, sa position stratégique dans «l'Imaginaire».

La lecture peut aussi se prolonger. Car les mots, on le sait, hantent les images, et plus d'une figure tolère une tentative de verbalisation. Est-il absurde, en l'occurrence, ou gratuit, d'entre-deviner dans le pavé imprimé du titre le... *pavillon* du volume? Les connaisseurs du vocabulaire typographique argueront de la composition en *drapeau* des trois termes, le titre n'étant pas justifié à droite. Les amateurs d'allégories visuelles auront vu claquer un drapeau, avec à gauche le mât formé par les bâtons du J et des B mis bout à bout (et surmonté, en plus, telle une hampe de sa pointe, par le point sur la première lettre), et avec à droite les ondulations de la toile livrée aux caprices du vent. Les amateurs de Larbaud, enfin, peuvent pointer du doigt le titre de telle pièce espagnole du recueil : «Rouge Jaune Rouge», ou se rappeler une des légendes les plus tenaces entourant leur auteur préféré, qui aurait eu l'habitude de hisser ces trois couleurs sur le toit de sa maison pour signifier sa présence au pays¹².

Prise en elle-même, pareille interprétation est dangereuse : elle ouvre la porte à d'incontrôlables hallucinations. Replacée dans le cadre qui est ici le sien, elle prononce, venant après des lectures moins complaisantes, un bel éloge des lois de la composition.

Notes

1. Comme il arrive à plusieurs reprises dans le numéro d'hommage de la *NRF* à Larbaud (1^{er} septembre 1957, 5^e année, n° 57; republié par Gallimard en 1990).
2. J. Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, coll. «Poétique», p. 140-150.
3. *Ibid.*, p. 145.
4. *Ibid.*, p. 146.
5. Groupe μ , *Rhétorique générale* (rééd.), Paris, Larousse, 1970, coll. «Points».
6. Les Impressions nouvelles, 1987.
7. Cf. M. Pomès, «Valéry Larbaud et l'Espagne» in «Hommage à Valéry Larbaud», *NRF*, *op.cit.*, p. 152 de la nouvelle édition.
8. Pour une introduction à ce type de problèmes, on lira avec profit l'essai d'A. Petrucci, *La Scrittura, ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986, coll. «PEB».
9. À une petite exception près : parfois la barre séparant le nom de la collection et celui de l'éditeur change aussi de couleur.
10. Une variante tout à fait imaginable serait la non-rupture au niveau des caractères d'imprimerie, qui changent maintenant, du moins dans la plupart des livraisons de la collection, dès que l'on passe d'une instance périgraphique à l'autre.
11. Dont un exemple s'arbore en bas sur la couverture, avec les syntagmes «L'IMAGINAIRE» et «GALLIMARD».
12. Voir R. Mallet, «Un grand enfant» in «Hommage à Valéry Larbaud», *op. cit.*, p. 46.

LES COLLABORATEURS...

DOSSIER : Gestualités

EDMOND COUCHOT et
MARIE-HÉLÈNE TRAMUS

Edmond Couchot et Marie-Hélène Tramus sont professeurs au département *Arts et technologies de l'image* de l'Université Paris VIII, spécialisé dans l'apprentissage de la synthèse d'images tridimensionnelles animées. Ils font également partie du centre de recherche *Image numérique*, où sont accueillis des étudiants au DEA et au doctorat.

MICHÈLE FEBVRE

Michèle Febvre est danseuse professionnelle et professeure au département de danse de l'Université du Québec à Montréal. Elle est responsable de la publication de *La Danse au défi* (Parachute, 1987) et co-auteure pour Les Vendredis du corps (Jeu/ F.I.N.D., 1993).

CLAUDIA JESCHKE

Claudia Jeschke a étudié l'histoire du théâtre et la littérature allemande à l'Université de Munich. Elle a également reçu une formation de danseuse et de comédienne en Europe et aux États-Unis. Sa thèse de doctorat portait sur le développement historique du système de la danse et a mené à la reconstruction de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinsky à partir de la partition originale. Son enseignement et sa recherche portent sur les rapports essentiels entre l'approche artistique et l'approche scientifique. Elle est professeure adjointe en théorie et en histoire de la danse à l'Université de Munich.

TADEUSZ KOWZAN

Tadeusz Kowzan, né à Wilno (Pologne), a commencé sa carrière de chercheur et d'universitaire à Varsovie et l'a continuée en France (professeur à l'Université Lyon II et, depuis 1975, à l'Université de Caen). Historien et théoricien de la littérature et du théâtre, comparatiste, sémiologue, il a ouvert la voie au renouveau de la sémiologie théâtrale avec son étude «Le signe au théâtre» (1968). Depuis, il a publié notamment *Littérature et spectacle* (1970, 1975), «Hamlet» ou le miroir du monde (1991), *Spectacle et signification* (1992), *Sémiologie du théâtre* (1992), ainsi qu'une centaine d'articles. Il prépare actuellement un livre sur le «théâtre dans le théâtre».

DOMINIQUE LAFON

Dominique Lafon est professeure agrégée à l'Université d'Ottawa où elle enseigne aux départements de théâtre et de lettres françaises. Elle est l'auteur d'un livre et de plusieurs articles sur la dramaturgie moliéresque. Elle a également collaboré à des ouvrages sur le théâtre québécois contemporain.

JOHANNE LAMOUREUX

Johanne Lamoureux est professeure adjointe au département d'histoire de l'art de l'Université

de Montréal. Elle est l'auteure de plusieurs catalogues et articles (*Parachute*, *Trois*, *Arts magazine*, *Artpress*, *October*) portant sur la théorie du pittoresque, les séquences de l'*in situ* et sur la rhétorique des expositions contemporaines. Sa thèse de doctorat (E.H.E.S.S.: 1990), rédigée sous la direction de Louis Marin, portait sur le tableau des ruines.

PATRICE PAVIS

Patrice Pavis est professeur au département de théâtre de l'Université de Paris VIII. Ses derniers ouvrages: *Le Théâtre au croisement des cultures* (Corti); *Theatre at the Crossroads of Culture* (Routledge); «Prépublications du petit Bricoleur de Bois-Robert» (*Confluences*, éd.); *A Reader in Intercultural Performance* (Routledge, à paraître).

FREDDIE ROKEM

Freddie Rokem est professeur au département de théâtre de l'Université de Tel-Aviv (Israël). Il s'intéresse principalement aux développements théoriques et historiques du théâtre moderne. Il a publié deux ouvrages: l'un portant sur le théâtre suédois lors de la Première Guerre mondiale (en suédois) et l'autre intitulé *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg: Public Forms of Privacy*, ainsi que de nombreux articles. Actuellement il écrit un livre sur les représentations du corps au théâtre. Il est également traducteur littéraire.

ELI ROZIK

Eli Rozik est professeur au département de théâtre de l'Université de Tel-Aviv (Israël). Il travaille actuellement sur l'aspect non verbal de la communication en théâtre. Il est l'auteur de quatre ouvrages, dont le plus récent s'intitule *The Language of the Theatre*, et de plusieurs articles théoriques dans différentes revues de théâtre.

DAN URIAN

Dan Urian est professeur à l'Université de Haïfa et Oranim (Israël). Il est aussi l'auteur de nombreux articles sur la représentation de l'Arabe dans le théâtre israélien et de deux ouvrages: *Le Texte dramatique et le théâtre* et *Le Masque au théâtre*.

RODRIGUE VILLENEUVE

Rodrigue Villeneuve est professeur d'études théâtrales au département des arts et lettres de l'Université de Québec à Chicoutimi. Il publie régulièrement dans les revues *Protée*, *Études littéraires*, *Jeu*, *Canadian Theatre Review*, *Annuaire théâtral*. Il s'intéresse actuellement aux traces de la représentation et d'abord à la photographie de théâtre. Il fait aussi de la mise en scène.

ÉTUDES CRITIQUES

JAN BAETENS

Jan Baetens est professeur à l'École de Commerce d'Anvers. Il a publié cinq ouvrages de théorie et de critique, dont un essai sur Renaud Camus (*Les Mesures de l'excès*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1992). Avec le photographe tchèque Milan Chlumsky, il travaille à une série de livres-objets, dont le premier volume vient de paraître (*Lieux de l'écrit*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1993).

MANON REGIMBALD

Dans une perspective sémiotique, sa thèse de doctorat abordait l'installation. Elle poursuit présentement des recherches postdoctorales portant sur la rhétorique en arts visuels, plus particulièrement en installation. Chargée de cours au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, elle a été rédactrice en chef d'*ETC Montréal* en 1992 et collaboratrice à cette revue (1988 à 1993) ainsi qu'à la revue *ESSE* (1984 à 1987). En tant que conservatrice invitée, elle a organisé plusieurs expositions en art actuel à Montréal ainsi qu'à Rimouski et à Moncton. Elle a signé les textes de catalogues d'expositions et publié à l'occasion dans les revues *Espace*, *Horizons Philosophiques*, *Les Herbes rouges*. De 1990 à 1992, elle a été co-responsable des programmes des colloques annuels de la *Société canadienne d'esthétique*.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 22 / no 1 : Représentations de l'Autre

Volume 22 / no 2 : Le(s) lieu(x) commun(s)

Volume 22 / no 3 : Le faux

DÉJÀ PARUS (les numéros précédents sont disponibles sur demande)

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes

Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions

Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe

Volume 19 / no 1 : Narratologies : États des lieux

Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien

Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

Volume 20 / no 1 : La transmission

Volume 20 / no 2 : Signes et gestes

Volume 20 / no 3 : Elle Signe

Volume 21 / no 1 : Schémas

Volume 21 / no 2 : Sémiotique de l'affect

Volume 21 / no 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv)

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

Canada (TPS et TVQ incluses)	28,89\$ (étudiants 13,86\$)
États-Unis	30\$
Autres pays	35\$

Nom : _____

Adresse : _____

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. Les oeuvres choisies doivent être inédites.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle «périphérique» et aux aspects «régionaux» des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit un maximum de dix (10) contributions). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui proposé et à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue sont envoyés anonymement à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numérotter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:
BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multi Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur *Macintosh* à l'aide du logiciel *Word*. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (*IBM-PC* ou compatibles – «format» DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8" x 10" (200 x 250cm).